Title - MATALEA MASWĀRI

Creator - Manohar Lal.

Publisher - Ram Narain Lal (Allahabad).

Date - 1943.

Pages - 326.

Subjects - Fan maswari

129

A

PRIMER OF ART

مطالعہ

مصوری

BY

MANOHAR LAL M. A., L. T.
Government Basic Training College
Allahabad

ALLAHABAD
RAM NARAIN LAL
Publisher and Bookseller

1st Edition] 1943

فہرست مضامین

عنوان		صفحہ
SECTION I		

عنوان

SECTION V

SECTION VI

SECTION VII

SECTION VIII

صفحہ

SECTION I

ہندوستان کی فنِ مصوری کی تاریخ

ہندوستان کی مصوری کی تاریخ اتنی ہی قدیم ہے جتنی خود باشندگانِ ہند کی۔ سچ تو یہ ہے کہ تصویر کشی کا فطری ذوق روزِ ازل سے ہمارے بزرگوں میں موجود رہا ہے۔ اپنے دماغ کی قوت پر جب انسان وحشی جانوروں سے نکل کر انسانیت کے درجہ پر پہنچا اور اس سے بھی پہلے جب وہ نیم وحشی ہی تھا، اُس میں تصویر کشی کا جذبہ موجود تھا۔ تمام دُنیا کی کچھ گپھائیں اِس حقیقت کا ثبوت دیتی ہیں۔ اِن گپھاؤں میں، جو کبھی اُن نیم وحشی انسانوں کی جائے قیام تھیں، اُن قدیم باشندوں کی مصوری کے نقوش ملے ہیں۔ مورخین کا خیال ہے کہ یہ تصویریں اب سے تقریباً دس ہزار سال قبل یا اس سے بھی پہلے کی ہیں، جب کہ انسان دھاتوں کے استعمال سے بھی واقف نہ تھا۔

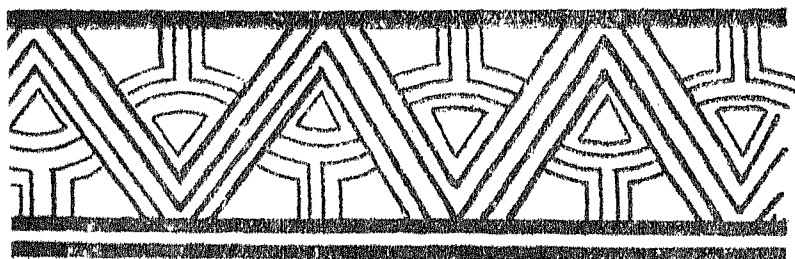
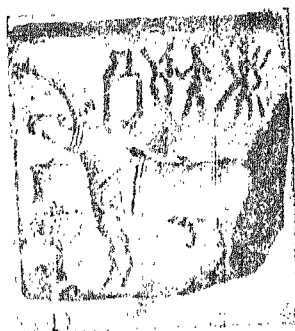
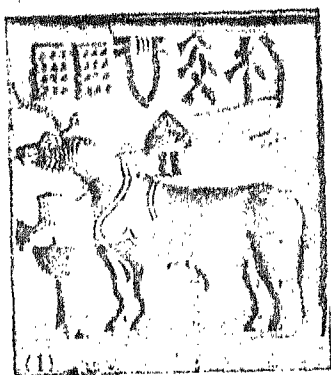
۱۔ **قرونِ اولیٰ**۔ ہندوستان میں قرونِ اولیٰ کی مصوری کے بہت ہی کم نمونوں کا پتہ چلا ہے، لیکن جن کا پتہ لگا ہے وہ بہت ہی دلکش ہیں۔ وسطِ ہند کی کیمور پہاڑیوں میں کچھ گپھاؤں کی دیواروں پر شکار کرتے ہوئے لوگوں کی بے تکے طور سے کھینچی ہوئی تصویریں پائی گئی ہیں اور بندھیاچل کی پہاڑیوں میں کھدائی کرتے وقت پتھر کے زمانے کے کچھ نمونے پائے گئے ہیں۔ ریاست رائے گڑھ کے سنگھن پور نامی گاؤں کے قریب جو مند ندی کے مشرق کی طرف واقع ہے، اُس میں قرونِ اولیٰ کی مصوری کے اعلیٰ نمونے

پائے گئے ہیں۔ اِن پہاڑیوں کی چند گپھاؤں کے دروازوں پر گیرو سے
بنائی ہوئی کچھ تصویریں ہیں جو بہت ہی قدیم زمانے کی معلوم ہوتی ہیں۔
اِن تصویروں میں انسانوں اور حیوانوں کی نقاشی ہے اور اُن کے ساتھ
ساتھ کچھ تصویری حروف بھی ہیں۔ کچھ جانوروں کی مثلاً بارہ سنگھے، ہاتھی
اور خرگوش کی بڑی دلفریب نقاشی ہوئی ہے اور شکلوں کی ساخت میں
بس جان ڈال دی گئی ہے۔ اِن ہی تصویروں میں ایک تصویر ایسی ہے
جس میں چند آدمی ایک جنگلی بیل کا شکار کر رہے ہیں۔ اِس منظر کی
بہت ہی نفیس مصوری ہوئی ہے۔ شکاریوں میں سے کچھ گرے
پڑے ہیں اور کچھ کے زخموں سے خون نکل رہا ہے۔ ایک دوسری
تصویر ایک بھینسے کی ہے جسے بھالوں اور برچھیوں سے بُری طرح
گھائل کیا گیا ہے۔ وہ موت کی دردناک تکلیف پاتا ہوا دم توڑ رہا
ہے اور اُس کے اردگرد بشاش شکاری کھڑے ہیں۔ اِن پہاڑیوں کے
قریب پتھر کے اوزار بھی ملے ہیں، جن سے پتہ چلتا ہے کہ یہ تصویریں
غالباً پتھر کے زمانے کی ہیں۔ اِن تصویروں میں سے اکثر سمجھ میں نہیں
آتیں۔ وہ کچھ مٹی ہوئی بھی ہیں۔ پھر بھی جو نمایاں ہیں اُن سے معلوم
ہوتا ہے کہ اُن نیم وحشی عریاں مصوروں میں بھی مصوری کے جذبات
موجود تھے اور وہ اپنے خیالات کو گیرو اور برش سے ظاہر کر سکتے تھے۔
اِس طرح قرونِ اولیٰ کی تصویروں کے کچھ نمونے ممالکِ متحدہ کے ضلع
مرزاپور میں بھی پائے گئے ہیں۔

اِن قرونِ اولیٰ کی سب ہی تصویروں کے قریب قریب یکساں آثار
ہیں۔ سب کے مصورانہ خیالات و موضوعات کا تعلق اُس زمانے کی روزانہ

زندگی سے ہے۔ جانوروں کا شکار کرتے ہوئے اور لڑتے ہوئے آدمی
ہی اِن تصویروں کے خاص موضوع ہیں۔ ہم جانتے ہیں کہ یہی اُس
زمانے کی اجتماعی زندگی تھی۔ لہذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ قرونِ اولیٰ کی یہ
تصاویر اُس زمانے کے انسانی زندگی سمجھتے ہیں۔ اِن تصاویر کا طرز
حقیقت سے پُر ہے اور غیر پختہ ہے۔ تصویر کشی میں جو اشیاء استعمال
میں آئی ہیں اُن میں خاص طور سے رام رج (پیلی مٹی) گیرو اور ہرمزی
رنگ ہیں۔ اور زمین کے لئے غاروں کی دیواروں اور چٹانوں کو استعمال کیا
ہے۔ بندھیاچل کے غاروں کے پاس سُرخ سنگریزوں کے پسے ہوئے
نمونے اور رنگوں کو پیسنے کے لئے سلیں بھی ملی ہیں۔ جن سے ظاہر ہوتا
ہے کہ یہاں قرونِ اولیٰ کی مصوّری کے اسٹوڈیو موجود تھے۔

قرونِ اولیٰ کے انسانوں کی اِس مصوّرانہ ہلچل کی تہہ میں جن جذبات
نے کام کیا ہے اُن میں اپنے گرد وپیش کے باہر دُنیا کے مختلف اشکال
و افعال کی یادگار قائم رکھنے کی خواہش اور قدرت پر انسان کی فتح کی
تاریخ محفوظ رکھنے کا پتہ چلتا ہے۔

موہن جوداڑو اور ہڑپا۔ موہن جوداڑو اور ہڑپا کی کھدائی سے
ہندوستان کی قدیم تاریخ پر جو نئی روشنی پڑی ہے اُسے رفتہ رفتہ دُنیا کے
پڑھے لکھے لوگ تسلیم کرنے لگے ہیں۔ یہاں کی کھدائی میں جو برتن اور جو
رنگے ہوئے مجسمے ملے ہیں اُن کا شمار بھی ہم ہندوستان کے قرونِ اولیٰ کی
مصوّری ہی میں کریں گے۔ یہاں کے برتنوں پر کی نفیس نقاشی ہندوستان
کی مایۂ ناز مصوّری کہی جاسکتی ہے۔ ڈیزائن بنانے میں خاص طور سے
سیدھے خطوط، زاویوں، دائروں اور نصف دائروں وغیرہ جیسی اقلیدس کی

تصویر نمبر ۱

تصویر ۲

شکلوں سے بنی ہوئی آرائشوں کی کثرت ہے (تصویر نمبر ۱)۔ اِن کے علاوہ کچھ برتنوں پر پرندوں، پھولوں اور پتیوں سے بھی آرائش کی گئی ہے۔ اِن ڈیزائینوں میں کچھ تو ایسے ہیں جن کا سلسلہ بعد میں بھی ہندوستان کی مصوری میں قائم رہا۔ (تصویر نمبر ۲)۔

قرونِ اولیٰ کی اِن تصویروں کے زمانے اور تاریخ کے متعلق یقینی طور سے کچھ بھی نہیں کہا جاسکتا۔ جب تک اِس کے متعلق پوری تحقیقات سے کام نہ لیا جائے گا یہ زمانہ تاریکی میں رہے گا۔

۲۔ قدیم زمانہ۔ قرونِ اولیٰ کے اِس دُھندلے زمانے کے بعد ہم ہندوستانی مصوری کے اُس زمانے میں داخل ہوتے ہیں جو کچھ روشنی میں ہے اور جس کی مصوری کی تاریخ وغیرہ کے بارے میں نسبتاً زیادہ یقین سے کہا جاسکتا ہے۔ اس زمانے کے سب سے قدیم اور اعلیٰ قدر نمونے ریاست سرگجا کی رام گڈھ پہاڑیوں کے جوگی میرا کے غار میں پائے گئے ہیں۔ مورخوں کی رائے ہے کہ اِس غار کی دیواروں کی تصویروں کی تاریخ تین سو برس قبل مسیح ہے۔ لیکن کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ یہ تصاویر اِس سے بھی قبل کی ہیں اور سنہ عیسوی سے سو برس قبل کی نہیں ہوسکتیں۔

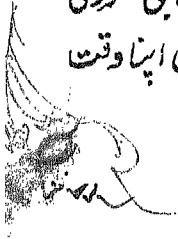
جوگی میرا کے غار کی دیواروں پر بنی ہوئی تصاویر۔ سرسری نظر سے دیکھنے سے جوگی میرا کے غار کی دیواروں پر تصویریں گیرو اور کالک سے بنائی ہوئی ایسی دُھندلی اور محفوظ معلوم ہوتی ہیں جنھیں غار کی کھُردری جھاڑو پھری شکلوں پر کسی جاہل ہاتھوں نے بنا دیا ہے۔ لیکن غور سے دیکھنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ اِس دُھندلے اور بھدّے پن کا سبب یہ ہے کہ اصل تصویروں کے درست کرنے کے لئے کسی نے ناکام کوشش کی ہے۔ جس

کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ اصلی تصویروں کے واضح۔ خوبصورت اور پختہ خطوط دوبارہ کھینچے ہوئے بھدّے خطوط سے دب گئے ہیں۔ غار کی اِن دیواری تصویروں میں اُن مکانوں، جانوروں اور آدمیوں کے نقوش بنائے گئے ہیں جو اب مفقود اور برباد شدہ حالت میں ہیں۔ پھر بھی اِن کے طرز میں اور اُس زمانے کی بنیادی نقاشی اور بُت تراشی کے طرز میں جو یکسانیت ہے وہ جاذبِ نظر ہے۔ بیتل کے کناروں پر مگرمچھ وغیرہ آبی جانوروں کے پیٹرن بنے ہوئے ہیں۔ لیکن اِن تصویروں کے اصلی حالات کے بارے میں کچھ یقینی طور سے نہیں کہا جا سکتا۔ سری رائے کرشن داس کا خیال ہے کہ یہاں کی تصویروں کا طرز جین تھا۔

ممکن ہے کہ پہاڑیوں کو کاٹ کر بنائی ہوئی سب ہی گپھاؤں کی دیواریں بھی اِسی قسم کی دیواری تصویروں سے سجی ہوئی ہوں لیکن ہندوستان کی آب و ہوا میں دھکوں سے وہ برباد ہو گئی ہیں۔ بہت ممکن ہے کہ اُس زمانے کے لکڑی کے بنے ہوئے مکانوں کی دیواروں کی مصوّری کی بھی یہی دُرگت ہوئی ہو۔

قدیم کتبے۔ اِس زمانے کی پائی ہوئی تصویروں کے طرز کے متعلق اِتنا ہی کہنا کافی ہوگا کہ یہ بالکل غیر فنی ہے اور فن اپنی غیر شگفتہ حالت میں ہے۔ لیکن اِن سے مصوّری کی اصلی حیثیت کا صحیح اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ اس لئے کہ جب ہم ملک کے لٹریچر میں مصوّری کے متعلق تحریری حالات اور مضامین پر نظر ڈالتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ اس قدیم زمانے میں مصوّری اپنے عروج اور کمال پر موجود تھی۔ اور باشندگانِ ہند اِس فن میں کافی ماہر ہی نہ تھے بلکہ مصوّری اُن کی زندگی کا خاص شغل تھی۔ اِتنا ہی نہیں

مصوّری میں اعضاء کی ساخت کے متعلق کتابیں بھی موجود ہیں اور اُن کے اعضاء پر تنقید و تبصرہ بھی کہیں کہیں پہ ملتا ہے۔ اِس بات کا ثبوت وسط ایشیا کے شہر خُتن کے آثار قدیمہ میں بودھ طرز کی تصویروں سے ملتا ہے۔

مصوّری کی ابتدا کے بارے میں پُران کی ایک کہاوت ہے جس کی رُو سے وشوکرما برہما ہی کو مصوّری کا موجدِ اعلیٰ مانا گیا ہے۔ ایک بھگت راجہ کے مُردہ لڑکے کی تصویر بنا کر برہما ہی نے اُس میں جان ڈال دی تھی غرض یہ کہ برہما ہی کو اِس فن کا پہلا اُستاد مانا گیا ہے۔ اِس سے اِس ہُنر کی قدامت اور پاکیزگی کا علم ہوتا ہے۔ آریوں کی سب سے پُرانی کتاب رِگ وید میں چمڑے پہ بنی ہوئی اگن دیو کی تصویر کا ذکر کیا گیا ہے۔ مہابھارت میں اوشا اور اُس کی سہیلی چترلیکھا کا ذکر ہے۔ اوشا خواب میں ایک حسین راجکمار کو دیکھ کر اُس پہ فریفتہ ہو گئی۔ اوشا نے یہ راز اپنی سہیلی چترلیکھا سے کہہ دیا۔ چترلیکھا نے اپنی ذہانت سے فوراً سب ہی راجکماروں کی تصویریں بنا بنا کر اوشا کو دکھائیں اور اپنے خواب میں آئے ہوئے عاشق کو پہچاننے کے لئے کہا۔ اوشا نے جونہی کرشن کے پوتے اِنرودھ کی تصویر دیکھی فوراً اُس کو پہچان لیا۔ اِس طرح کی ذہنی تصاویر بنانے کی ایسی اور بھی کہانیاں پُرانوں میں ہیں۔ اِن بیانات کے پڑھنے سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ہندوستان کے مصوّر دیواری تصاویر بنانے میں ہی بڑے ماہر تھے۔ اور اِن تصاویر کے موضوعات دُنیاوی ہی تھے۔ پانِنی نے بھی اجتماعی حکومتوں کے علم قیافہ اور اعضاء کی بناوٹ کے علم کا ذکر کیا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ پانِنی کے زمانے میں یعنی آٹھ سو برس قبل مسیح بھی ہندوستان میں مصوّری کا رواج رہا ہوگا۔ بدھ کے زمانے میں بھی مصوّری کا خوب رواج تھا۔ اس لئے کہ اُنھوں نے اپنے چیلوں کو اُس میں اپنا وقت

فضول نہ گنواتے کا حکم دیا تھا۔ بودھ مذہب کی اشاعت ہی سے مصوّری میں بعد کو مذہبی اشاعت خصوصیت سے ہوئی۔ تبت کی ایک دیواری تصویر میں ایک مصوّر خود بھگوان بدھ کے سامنے بیٹھ کر اُن کی تصویر بنا رہا ہے۔ بودھوں کی مذہبی کتاب "تِپٹک" میں تصویروں کا ذکر ہے۔ اُس میں مہاراج پرسین کے تصویر خانوں کی تفصیل اور اُس کا بیان ہے جن کی تصویریں مزیّنا پیٹرتوں سے آراستہ کی ہوئی بتائی گئی ہیں۔

رامائن میں بھی اسی طرح دیواری تصاویر کا ذکر ہے۔ اِس میں شک نہیں کہ بعد کی بودھ طرز کی اجنتا کی دیواری تصویریں اِسی سلسلہ میں آتی ہیں۔ اِس طرح کے لاتعداد بیانات پائے جاتے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ ہندوستان میں اِس فن کا خوب رواج تھا اور اِسے بہت عزّت کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔

تصویروں کے اِن حالات کے علاوہ کچھ کتابوں میں فنِ مصوّری میں تصویر کشی کے متعلق کافی وضاحت سے لکھا ہوا پایا جاتا ہے۔ واتسیائن کے "کام سوتر" میں فنِ مصوّری کے چھ اجزا کا بیان ہے۔ واتسیائن نے مصوّری کے جن خاص چھ اجزا کا ذکر کیا ہے اُن میں سے خاص صورتوں کی قسمیں (روپ بھید) تناظر ادا، حُسن اور شباہت اور رنگ ہیں۔ اِن چھ اجزا کو کچھ زیادہ تفصیل سے سمجھ لینا چاہیئے کیونکہ بعد کی بودھ طرز کی تصویروں میں ظاہرا اِن اجزا کو کام میں لایا گیا ہے اور مصوّروں نے اِن ہی اجزا کو اپنا نظریہ بنایا ہے جس سے یہ صاف ظاہر ہو جاتا ہے کہ اجنتا کے صنّاع دراصل اُس سلسلہ کے سب سے بڑے ماہرِ فن تھے جس کی ابتدا اور ترقی اُس ابتدائی زمانے میں ہو چکی تھی۔

۱۔ صورتوں کی قسمیں (روپ بھید)۔ اِس کا مطلب ہر طرح کی شکلوں کی قسموں اور اُن کی خصوصیات کے اقسام سے ہے۔ اس کا تعلق قدرت کے مطالعہ

اور اشکال و مناظر و مکانات کی خصوصیتوں کے علم سے ہے۔

۲۔ تناظر۔ اس کو ہم لوگ آج کل پرسپکٹو (Perspective) کہتے ہیں۔ اس کے تحت میں تناسب (Proportion) اعضاء کی ساخت Anatomy اور نظری تناسب (Shortening) آتے ہیں۔ یہ اصول چیز کے چھوٹا کرنے کی باہمی تقسیم و تناسب کا اصول ہے۔ اعضاء میں باہمی تقسیم ہو اور شکل کے تناسب میں بھی وہ چھوٹے بڑے نہ ہوں۔ اجنتا کی تصاویر اس امر کا ثبوت دیتی ہیں کہ اس اصول کا پورے طور سے لحاظ رکھا گیا ہے۔

۳۔ ادا۔ اس اصول کا مطلب، دماغ اور دل کے جسم پر پڑنے والے اثرات کا مطالعہ، تجزیہ اور تشریحات سے ہے مصور جسم ہی کا نہیں، دل کا بھی مطالعہ کرتا ہے اور دل کا جو اثر جسم پر پڑتا ہے اُس کی مصوری بھی وہ جسم کی خارجی نقاشی کے ساتھ کر جاتا ہے یعنی اُس کی تصویر سے جذبات مترشح ہوتے ہیں۔ اُس میں بجز جسم ہی کی نہیں دل کی بھی مصوری ہوتی ہے۔

۴۔ حُسن۔ ادا کے ساتھ حُسن بھی ضرور ہونا چاہئے حُسن سے مطلب ظاہری خوبصورتی سے ہے تصویر میں ادا کے ساتھ ظاہری خوبصورتی ضرور ہونی چاہئے۔ تصویر کی اس خوبصورتی کے لئے تصویر کے اجزا کی ترتیب (Composition) بھی ٹھیک ہونی چاہئے۔

۵۔ شباہت۔ تصویر خواہ جیسی بھی ہو، دیکھنے والا پہچاننے میں غلطی نہ کرے۔ شاہجہاں کی تصویر دیکھ کر اورنگ زیب کا شبہ نہ ہو مینار محل نہ معلوم ہو۔

۶۔ رنگ آرائی۔ اس اصول کے تحت میں برش اور رنگوں کا استعمال آتا ہے کس تصویر میں کس رنگ کو کہاں استعمال کرنا چاہئے۔ اس میں ان سب باتوں کی شمولیت رہتی ہے۔

اجنتا کے مصوروں نے اِن اصولوں کی مکمل طور سے پابندی کی ہے اور اُن کے بعد بھی ہندوستان کی مصوری میں اِن کی تھوڑی بہت پابندی کی گئی ہے۔

فن مصوری کے موضوع پر ایک دوسری پُرانی کتاب ملی ہے، جس کا نام "وچتر لکشن" ہے۔ اس کتاب میں تصویروں کے نمونے دئیے ہوئے ہیں۔ ایک باب میں شکلوں کے تناسب کے متعلق بھی لکھا گیا ہے۔ اِس میں لکھا ہے کہ عوام کی تصویروں کو راجاؤں کی تصویر سے چھوٹا بنانا چاہئیے۔ دیوتاؤں کی تصویروں اور انسانی تصویروں کا فرق بھی دیا گیا ہے۔ صورت شکل کے بارے میں بھی بالتشریح ہدایت ہے۔

شیلپ شاستر (فنی کتاب) تیسری کتاب ہے جو مصوری کی صنعت پر لکھی گئی ہے۔ یہ کتاب اپنی اصلی شکل میں اب بھی پائی جاتی ہے اور اِس لحاظ سے گراں قدر ہے۔

قدیم زمانے کی مصوری کے تحت میں ہم گپت کے زمانے کی مصوری ہی کو لیں گے۔ حالانکہ اجنتا کے نویں اور دسویں غار میں شُنگ اور کُشن کے زمانے کی بھی کچھ غلط تصاویر پائی گئی ہیں۔ اِن تصویروں کا زمانہ ۲۰۰ سنہ سے ۲۰۰ سنہ سال قبل مسیح تک ہے۔ ایک راجہ کی تصویر موجودہ سانچی میتھرا اور بھرہُت کی مورتیوں سے بہت کچھ مشابہ ہے۔ اُس زمانے کے غاروں کی تصویروں میں آدمیوں کے سر کی پگڑیاں اور بھاری بھاری زیورات بالکل بھرہُت اور متھرا کے طرز کے ہیں۔

گپت کے زمانے کا بودھ طرز۔ اجنتا کے غار
سنہ ۵۰ء سنہ ۷۰۰ء

اجنتا کے غاروں کی مصوری کا طرز اور اُن کا موضوع بودھ ہے۔ اگرچہ

اُن کا زمانہ شُنگ۔ کُشان اور گُپت راجاؤں کے عہدِ حکومت کا ہے۔ گُپت کے زمانے کو تواریخ ہند کا سُنہرا زمانہ کہا جاتا ہے اور اس سُنہرے زمانے کی سب سے عمدہ اجنتا کی گپھائیں ہیں۔

جوگی میرا کی گپھاؤں کے زمانے کے بعد سنہ عیسوی کی ابتدا ہوتے ہوتے ہندوستان کی فنِ مصوّری میں ایک ایسے دَور کی ابتدا ہوجاتی ہے جسے دراصل ہندوستان کی مصوّری کا سُنہرا زمانہ کہا جاسکتا ہے۔ ہندوستان کی مصوّری میں جو کچھ خوبی اور فضیلت ہے وہ گویا اسی پانچ چھ سَو سال کے زمانے کے محدود دائرے میں سِمٹ کر رہ گئی ہے۔ بودھ مذہب اُس زمانے میں عوام کا مذہب تھا اور سارے ایشیا میں اُس کی تبلیغ ہورہی تھی۔ دُنیا کی تاریخ میں ایسی مثال کم ملتی ہے کہ کسی مذہب و ملّت میں خاص طور سے انسان کے فنی جذبات کو اتنی زیادہ قوت اور عروج حاصل ہوا ہو جتنا بودھ دھرم سے حاصل ہوا ہے۔

ہندوستان۔ لنکا۔ برہما۔ سیام۔ جاوا۔ چین۔ جاپان۔ تبت اور خُتن جہاں بھی بودھ زمانے کی مصوّری یا فنِ بُت تراشی کے آثارِ قدیمہ ملے ہیں، اُن سے ہمارے اِس قول کی تصدیق ہوتی ہے۔ سترھویں عیسوی کے ایک مؤرخ تارہ ناتھ نے لکھا ہے کہ جہاں جہاں بودھ مذہب کی اشاعت ہوئی، ہر جگہ دانشمند مصوّر اور ماہرینِ فن موجود تھے۔ اُس کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے کہ صحیح مصوّری بودھ مذہب میں ہے۔ اُس کی قدیم تاریخ کو جسے ہم مختصر الفاظ میں جاتک، کہتے ہیں اور جو بُدھ کے پہلے جنم کے قصّے ہیں، جتنی کامیابی کے ساتھ برش کے ذریعہ تصویروں میں کھینچا جاسکتا تھا، اُتنی کامیابی سے قلم کے زور سے تحریر میں نہیں لایا جاسکتا۔ مہاتما بُدھ کا مذہب جب سُرعت کے ساتھ دُور دُور ملکوں میں پھیل گیا تو بودھ بھکشوؤں کے پاس مصوّری سے بڑھ کر اُس کی بہترین اشاعت

کا کوئی اور ذریعہ نہ تھا۔ اس لئے کہ وہ زیادہ تر دوسرے ملکوں کی زبانوں سے ناواقف تھے۔ اس لئے ہندوستان کے وہ بھکشو مصوّر بدھ کے اور دُنیا کی فلاح وبہبودی کے پیغام کو لے کر جہاں جہاں گئے اپنے ساتھ ہندوستان کی مصوّری کو بھی لیتے گئے یہی وجہ ہے کہ آج بھی ختن، چین، جاپان، جاوا اور لنکا وغیرہ ممالک کی اُس زمانے کی مصوّری پر بودھ طرز کی ہندوستانی مصوّری کی واضح مُہر دیکھتے ہیں۔ بنین صاحب کہتے ہیں کہ جاپان کے ہوریوجی کے مندر کی دیواری تصاویر کو دیکھ کر اجنتا کی دیواری تصاویر یاد آجاتی ہیں۔ چین کی موجودہ مصوّری پر اُس کا اثر ہونا لازمی سا ہے۔ کیونکہ فاہیان اور ہوے چیانگ کی مسافرت کے بعد تو گویا ہندوستان اور چین کا تعلق بہت ہی گہرا ہو گیا تھا۔ اور اس میں ذرا بھی شک نہیں کہ ہندوستان کا بودھ دھرم ہی چین کی بودھ مصوّری کا بانی مبانی تھا۔

بودھ کے زمانے کے فن مصوّری کے عمدہ نمونے اجنتا کے غاروں کی دیواری تصاویر میں محفوظ ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ان غاروں کی دیواری تصاویر کی تاریخ بودھ زمانے کی مصوّری کے نشوونما کی بھی تاریخ ہے۔

اجنتا کے غار :- نظام کی حکومت میں فردا پور نامی ایک موضع ہے۔ اسی موضع کے قریب شمال پہاڑیوں میں اجنتا کے فن مصوّری کے منڈپ ہیں۔ فردا پور کا قریبی اسٹیشن چھوٹی لائن کا پہور گانوں ہے۔ جہاں سے فردا پور صرف ۷ میل رہ جاتا ہے۔ فردا پور سے چار میل کے فاصلے پر باگھورہ ندی بہتی ہے۔ ندی میں سانپ کے مانند اتنے زیادہ چکر ہیں کہ جب تک بالکل اُس کے نزدیک نہ پہنچ جائیں اُس وقت تک آپ کو غاروں کا گمان بھی نہ ہوگا۔ ندی کے آخری گھماؤ کے ختم ہوتے ہی تقریباً تین سو فیٹ اونچا ایک ٹیلہ نظر آئے گا۔ جس کے بیچوں بیچ بارہ دریوں کی ایک قطار نظر آتی ہے۔ یہی اجنتا کے مشہور غار ہیں جن

میں ہندوستان کے گزرے ہوؤں کی نہایت خوبصورت مجسم یادگاریں چھپی پڑی ہیں۔

اجنتا کے غاروں کے دو حصے ہیں۔ ایک چیتیہ اور دوسرا بہار۔ بہار بھکشوؤں کے رہنے اور پڑھنے کی جگہ تھی اور چیتیہ میں صرف عبادت کی جاتی تھی۔ چیتیہ غار بہار غاروں سے زیادہ لمبے ہیں اور اُن کے آخری سرے پر ایک بُرج (اسٹوپا) بنا ہوا ہے۔ اجنتا کے غاروں میں نمبر ۱۹ کا غار اجنتا کا سب سے بڑا چیتیہ ہے۔ اس کا دروازہ بہت خوبصورت ہے۔ اسی غار کی دہلیز پر داہنی طرف کی دیوار پر ناگ راج کا پورا خاندان کندہ کیا ہوا ہے۔

اجنتا میں کُل ۲۹ غار ہیں۔ جن میں ۱-۲-۹-۱۰-۱۶ اور ۱۷ نمبر کے غاروں کی تصویریں تھوڑی تعداد میں بچی ہیں۔ باقی سب غاروں میں دیواروں پر کہیں حسین چہرے، کہیں ٹوٹے ہاتھ پیر اور کہیں ہاتھی گھوڑے اور اُن کے سواروں کے ٹوٹے ہوئے جسم نظر آتے ہیں۔ اوپر کے چاروں غاروں کی دیواروں، کھمبوں اور چھتوں پر بھی تصاویر بنی ہوئی ہیں۔

تاریخ:۔ اجنتا کی مصوری کے زمانہ کا قیاس کرنا ذرا مشکل ہے۔ اس کی ابتدائی تاریخ کا کچھ پتہ نہیں اور تصاویر کے موضوعات سے بھی کچھ مدد نہیں ملتی۔ کیونکہ غالباً دو ایک تاریخی واقعات کے علاوہ سب ہی تصاویر کے موضوع بُدھ کی پیدائش کی کہانیاں ہیں۔ پھر مورخوں کی رائے ہے کہ اجنتا کی مصوری کا زمانہ سنہ ۵۰ء سے لے کر سنہ [illegible] تک کا ہے۔ اجنتا کے غاروں کی مصوری کے مطالعہ سے بھی اس بات کی تصدیق ہوتی ہے۔

اس امر سے تو سب ہی متفق ہیں کہ اجنتا کے نمبر ۹ اور ۱۰ کے غار سب سے پرانے ہیں کیونکہ اُن کی صنعت کچھ بہت امراوتی اور سانچی کی بت تراشی سے بہت کچھ ملتی جلتی ہے اور اسی مناسبت سے یہ ماننا پڑتا ہے کہ ان کی

مصوری کا زمانہ سنہ عیسوی کی پہلی صدی ہی ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ جوگی میرا کے غاروں کی طرح اِن کی مصوری ناتجربہ کار مصوروں کی ناکامیاب کوشش محض ہے۔ اجنتا کے یہ قدیمی شاہکار ناتجربہ کار اور اناڑی آدمیوں کی پہلی کوشش نہیں ہے۔ انھیں دیکھنے ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ قابل مصوروں کے ہاتھوں ہی کے فن مصوری کے اعلیٰ نمونے ہیں۔ جن کے تحت میں ہندوستانی فن مصوری کی بھرپور تاریخ ہے۔ یہ بھی اُن ہی مصوروں کی کامیاب صناعیاں ہیں جن کے فن کے سلسلہ کا ملک کی تاریخ میں زیادہ سے زیادہ ذکر ہے۔ اِن قدیم دیواری تصویروں کا طرز آسان اور گٹھا ہوا ہے۔ اور خاکے پختہ اور جاندار ہیں۔ نظاروں کی ترتیب بہترین ہے اور کچھ شکلوں کی تصویرکشی بہت ہی دلکش ہے۔ ہاتھوں کی اداکاری کے ساتھ تصویرکشی بھی قابل دید ہے۔ زمانے کے مطابق ہم اِن غاروں کی تقسیم حسب ذیل طریقے سے کرسکتے ہیں:۔

۱۔ نمبر ۹ اور ۱۰ کے غار .... سنہ ۱۰۰ء

۲۔ نمبر ۱ کے غاروں کے کھمبے .... سنہ ۳۵۰ء

۳۔ نمبر ۱۶ اور ۱۷ کے کھمبے .... سنہ ۵۰۰ء

۴۔ نمبر ۱ اور ۲ کے کھمبے ...... سنہ ۶۲۶ء تا ۶۲۸ء

نوٹ۔ براؤن صاحب کی یہ تقسیم زمانہ متفقہ طور سے ماننے کے قابل ہے۔

تفصیل مندرجہ بالا سے معلوم ہوتا ہے کہ نمبر ۹ اور ۱۰ کے غاروں کی مصوری کے تقریباً دو سو پچاس برس کے بعد پھر مصوری کا آغاز ہوا۔ یہ تصویریں نمبر ۱ کے غار کے کھمبوں پر بنائی گئی ہیں اور جیسا کہ لکھا جا چکا ہے اِن کا زمانہ تقریباً سنہ ۳۵۰ء ہے۔

نمبر ۱۶ اور ۱۷ کے غاروں کی تصاویر چھٹی صدی کے بودھ طرز کے نمونے ہیں۔ نمبر ۱۷ ہی کے غار میں سب سے زیادہ تصاویر پائی جاتی ہیں اور یہی تصاویر اِس اسکول کی سب سے زیادہ ممتاز تصاویر ہیں۔ اِس غار کے طرز کو لوگوں نے کہانیوں کا طرز کہا ہے اور دراصل اِن تصاویر میں بھگوان بُدھ کی زندگی اور موت کی کہانیاں ہی منقّش کی گئی ہیں۔ بُدھ کے بھگتوں کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی غرض ہی سے اِن کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ کُل تصاویر میں جان اور زندگی سی معلوم ہوتی ہے۔ یہ بودھ مذہب کے زوال کے آغاز کا زمانہ کہا جاتا ہے۔ گویا اِن خوبصورت، ذی روح تصاویر کے ذریعے مصوّر بھکشوؤں نے عوام سے آخری بھیک مانگی ہے۔

نمبر ۱ اور ۲ کے غاروں کا کام سب سے بعد کا ہے اور نمبر ۱ کے غار کی ایک تصویر کے واقعہ سے اِن غاروں کا زمانہ متعیّن کرنے میں بڑی مدد ملی ہے۔ ایک تصویر میں شاید پُلکیشن دوم کو فارس کے شہنشاہ خسرو پرویز کے قاصد کا استقبال کرتا ہوا دکھایا گیا ہے۔ اِس واقعہ کا زمانہ ۶۲۶ء تا ۶۲۹ء ہے۔ اِس کے علاوہ اِن غاروں میں اور بھی ایسی تصاویر ہیں جن سے فارس سے تعلّقات کا پتہ چلتا ہے۔

نمبر ۱ کے غار کی تصویروں کے بارے میں سب سے زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان میں جزیرہ جاوا کی مورتیوں سے تعجّب خیز مشابہت ہے۔ جس سے پتہ چلتا ہے کہ جاوا کے بورو بدور کی مصوّری بھی کسی حد تک اجنتا کی قرضدار ہے۔ نمبر ۲ کے غار کی کچھ تصویریں سب سے بعد کی ہیں اور ان میں اِس فنی طرز کی کمزوریاں ظاہر ہونے لگی ہیں۔ شاید اِس طرز کی آخری تصویریں یہیں پائی جاتی ہیں۔ اِن غاروں میں دو طرز نمایاں طور سے نظر آنے لگے ہیں۔

اِن میں سے ایک تو بہت ہی زیادہ مزیّن ہے جس میں کورانہ تقلید (Conventional) کی بھرمار ہے۔ یہ اسی زمانے کی ختن کی مصوّری سے ملتی جلتی ہے۔ یہ طرز بعد کے تبت کے طرز سے بھی مشابہت رکھتا ہے۔ دوسرے طرز میں ترتیب کی یکسانیت کی کمی ہے اور جگہ جگہ لاپروائی جھلکتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کچھ حصّہ تو مشق ناتجربہ کار ہاتھوں کی کاریگری ہے۔ اگرچہ مرکزی تصاویر اب بھی اُستادوں کی کاریگریاں ہیں۔ لیکن اِس سے یہ نہ سمجھ لینا چاہیئے کہ یہاں کی تصاویر ادنیٰ درجے کی ہیں۔

اجنتا کی کچھ دیواری تصاویر۔ پہلے غار کی پوری دیوار پر سدھارتھ کی تپسیا اور مار (شیطان) کے حملے کی تصویر منقّش ہے۔ اپنی فوج کے ساتھ کامدیو بھگوان کو گھیرے ہوئے ہے اور اُن کی تپسیا میں خلل ڈالنے کی کوشش کر رہا ہے۔ بُدھ کے اردگرد خوفناک مُنہ والی ڈراؤنی مورتیاں ہیں اور دوسری طرف اُن کی نفسانی خواہشات کو اُبھار کر اُنھیں گمراہ کرنے والی حسین نازنینوں کی دلفریب تصویریں ہیں۔ اِن سب کے بیچ میں زمین پر بیٹھی ہوئی دھیان لگائے ہوئے بُدھ کی مورت ہے۔ اِن کی مورت پر عجیب خاموشی طاری ہے۔ وہ مستغرق۔ خاموش اور بےحس ہیں۔ گویا اُن کے چاروں طرف کچھ ہو ہی نہیں رہا ہے۔ فنِ مصوّری میں یکسوئی کی اِتنی عمدہ تصویر دُنیا بھر میں اور کہیں نہیں بنائی گئی ہے۔ تصویر بارہ فیٹ اونچی اور آٹھ فیٹ چوڑی ہے۔

اِس غار میں منڈپ کی دیوار پر بُدھ کی بڑی تصویر بنائی گئی ہے۔ یہ اُس زمانے کی تصویر ہے جس وقت کمار سدھارتھ گھربار چھوڑنے کا خیال کر رہے ہیں۔ یہ تصویر قدِ آدم سے کچھ بڑی ہے۔ داہنے ہاتھ میں نیلا کنول ہے۔ تصویر کچھ ترچھی ہے۔ اعضاء اور خوبصورت چہرے پر فکر، حسرت اور تصوّفانہ جذبات

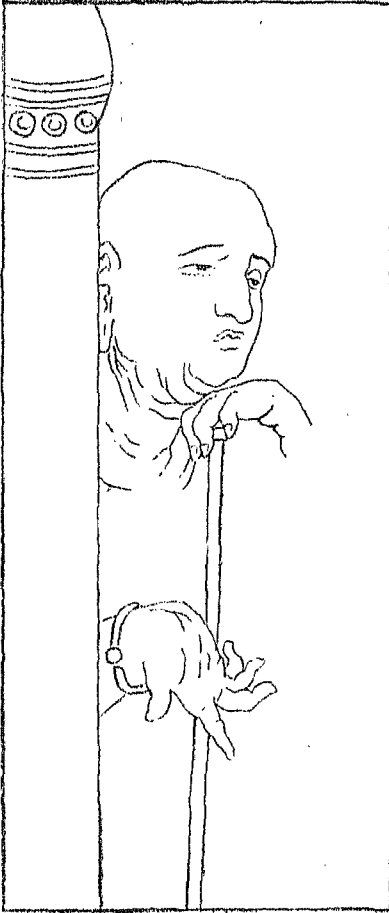
کے آثار بڑی خوبی سے دکھائے گئے ہیں (تصویر نمبر ۶)۔ اِس تصویر کے آس پاس کُل دیوتاؤں اور آدمیوں پر اور خیالات میں مستغرق یشودھرا پر اُن کے اِن جذبات کا اثر پڑ رہا ہے۔ اِس تصویر کو دیکھنے ہی سے معلوم ہو جاتا ہے کہ زائرین ایک ایسی بزرگ ہستی کے سامنے کھڑے ہیں جو تمام عالم کی نجات و فلاح کے پیچیدہ مسئلے کو سلجھانے میں منہمک ہے۔ دیوار پر قدرتی طور سے کچھ آسان خطوط کے ذریعے کُمار کے گراں ڈیل کندھوں اور بازوؤں کی تصویر کشی بہت ہی بے مثل ہے۔ کندھوں اور بازوؤں کے درمیان ذرا سا شیڈ (سایہ) دکھا کر خوبصورتی اور ملاحت کی بڑی عمدگی سے جھلک دے دی گئی ہے۔ چہرے سے متانت اور حسرت کے جذبات ٹپک رہے ہیں اور یہ سب صرف چند خطوط سے ہی کھینچا گیا ہے۔

بھووں کو برُش کے ایک ہی خط سے بنایا گیا ہے لیکن اِس ایک خط میں بہت زور اور جان آگئی ہے جو کسی ماہر فن کے مشّاق ہاتھوں ہی سے ممکن ہو سکتا ہے۔ شک۔ جھجھک اور ہچکچاہٹ کا کہیں نام بھی نہیں ہے۔ ہر جگہ یکساں روانی ہے جو دراصل لاجواب ہے۔ ناک اور ہونٹوں پر جذبات دکھانے کے لئے جو سایہ دکھایا گیا ہے وہ ہمیں بتاتا ہے کہ مصوّر اپنے فن کا ماہر ہے اور اپنے فن پر اُس کو پوری قدرت ہے۔

نمبر ۱۶ کے غار کی دو تصویریں خاص طور سے قابل دید ہیں۔ ایک تو بھگوان بُدھ کے گھر چھوڑنے کی تصویر ہے۔ بھگوان گھر چھوڑ کر جا رہے ہیں اور یشودھرا اپنے بیٹے راہُل کو لئے سو رہی ہے۔ آس پاس کی خادمائیں بھی نیند میں غافل ہیں۔ یہی اِس تصویر کا موضوع ہے۔ بُدھ کے چہرے پر ذرا بھی لگاوٹ نہیں ہے۔ چہرے سے ایثار کا خاموش جذبہ نمایاں

ہورہا ہے۔ دوسری تصویر ایک مرتی ہوئی راجکماری کی ہے جس کی زندگی کی سب ہی امیدیں ختم ہو چکی ہیں۔ نزع کی تکلیف سے راجکماری کی صورت اور آس پاس کی تصویروں کی بے کلی کے جذبات ناظرین کو رُلا دیتے ہیں۔

اجنتا کے نمبر ۱۷ کے غار کی سب تصویریں ایک سے ایک بڑھ کر نفیس ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بدھ کے زمانے میں بہت ہوشیار اور ماہر مصوروں نے اِس غار میں اپنے کمالات دکھائے ہیں۔ اِسی غار میں ماں بیٹے کی مشہور تصویر ہے۔ ماں بیٹے یشودھرا اور راہل ہیں۔ اِن کے مجسّمے قدآدم ہیں اور اِن کے سامنے اپنے داہنے ہاتھ میں کاسۂ گدائی لئے ہوئے قدآدم سے بہت بڑی بھگوان بدھ کی ایک تصویر کھینچی گئی ہے۔ برگزیدہ ہو جانے کے بعد بھکاری کے روپ میں بدھ کپل وستو میں پہنچے ہیں۔ یشودھرا انھیں راہل سے بڑھ کر کون سی بھیک دے سکتی ہے۔ یہی تصویر کا موضوع ہے یشودھرا کی نگاہوں سے دلی ایثار کا جذبہ اور بھگوان بدھ کی نگاہوں سے دُنیا کی فلاح و نجات کے لئے جاگ اُٹھنے کا جذبہ ٹپک رہا ہے۔ (تصویر نمبر ۱۳)۔

اِسی غار میں "چھدنت جاتک" کی خوبصورت تصویروں کا سلسلہ ہے اور یہیں ہاتھیوں کی ایک دوسری تصویروں کا سلسلہ ہے جس میں "گج جاتک" کہانی کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ اِن ہاتھیوں کی اِتنی خوبصورت۔ زندہ اور ہمدردی سے بھری ہوئی تصویر کشی کی گئی ہے کہ ہمیں حیرت ہوتی ہے۔ گج جاتک کی تصویریں "گج راج" کے ملنے کا بڑا دلکش نظارہ ہے۔ پورے منظر سے درد و محبت اور ممتا ٹپکی پڑتی ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ مصور کیسے رہے ہوں گے جن کے ہمدرد دلوں نے اِن بے زبان جانوروں کے جذبات کا بھی اظہار کرتے ہوئے اِتنی کامیابی کے ساتھ انھیں منقش کیا ہے۔ دراصل دنیاوی محبت اور

تصویر نمبر ۳

تصویر نمبر ۴

دُنیاوی اتّحاد کا سبق پڑھنے والے بودھوں ہی سے یہ ممکن تھا۔

ایک اور جاتک میں جنگ کا منظر بہت عمدگی اور کامیابی سے دکھایا گیا ہے۔ اِس تصویر میں تقریباً تین سو چہرے اب بھی باقی ہیں اور ہر چہرے پر جنگ کے مختلف انداز اور جذبات صاف صاف ظاہر ہیں۔ ایک جگہ مغنّیوں کے طائفے کی بڑی ہی دلکش نقّاشی کی گئی ہے۔

اِسی غار میں تباہی و بربادی کی منحوس خبر لانے والے ایک غمگین قاصد کی بھی تصویر ہے۔ اپنے ڈنڈے کے سہارے ایک بوڑھا قاصد کھڑا ہے۔ اُس کی پُرنم آنکھیں 'بربادی' کی خبر دے رہی ہیں۔ اور داہنے ہاتھ کی مایوسانہ ادا گویا کہہ رہی ہے کہ سب فنا ہو گیا۔ آنکھوں اور چہرے کے آثار میں کس قدر موافقت ہے۔ (تصویر نمبر ۴) ۔ گونگی ہونے پر بھی یہ تصویر جو کچھ کہہ رہی ہے، کیا وہ بولتی، ہوئی ہوتے پر کہہ سکتی تھی؟

نمبر ۱۷ کے اِسی غار میں مہاہنس جاتک کی داستان بھی منقّش کی گئی ہے۔ جسے اپنی رنگ آرائی (colour scheme) کے لئے کچھ ماہرانِ فن، اجنتا کی ایک اہم دیواری تصویر مانتے ہیں۔ ایک نفیس قنات کی سطح پر پوری تصویر کھینچی گئی ہے۔ دیواری تصویر میں راجہ اپنے درباریوں سے گھرا ہوا بیٹھا ہے۔ اِس تصویر میں عموماً تسب ہی رنگ استعمال کئے گئے ہیں۔ انقلاباتِ زمانہ سے رنگوں کی بہت سی خوبیاں برباد ہو چکی ہیں۔ پھر بھی جو کچھ باقی ہے اُس سے اجنتا کے مصوّروں کی رنگ آرائیاں سمجھ میں آ جاتی ہیں اور اندازاً ہم یہ بھی سمجھ لیتے ہیں کہ آج سے پندرہ سو برس قبل یہ رنگ کیسے رہے اور کیسے لگائے گئے ہوں گے۔

اجنتا کی مصوّری کی کچھ خصوصیات۔ اجنتا کے زائرین کو جو چیزیں سب سے زیادہ اپنی طرف مائل کرتی ہیں، وہ وہاں کی دیواری تصویروں کی بیش بہا

صناعی اور اُن کی شان ہے۔ تصویروں کی عظمت اور شان، طرز کی سہل کاری، بیساختگی اور تخئیل کی گراں مائگی وغیرہ ہی ایسی چیزیں ہیں جو اجنتا کی مصوری کو درحقیقت گراں قدر بناتی ہیں۔ مناظر کی ترتیب میں اصل موضوع کا بہت زیادہ خیال رکھا گیا ہے۔ جس کا یہ نتیجہ ہوتا ہے کہ خاص تصویر کی طرف فوراً خیال راغب ہو جاتا ہے۔ تصویریں بنائی ہوئی بزرگ ہستیوں کی مکمل اور زمانے کے موافق مصوری ہوئی ہے۔ یہی ان مصوروں کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔ جذبات سے پُر اور شاندار ڈھنگ سے بنائی ہوئی شکلوں کے خاکوں کی حدودی لکیریں بہت ہی نفیس ہیں۔ اور اس بات کا ثبوت دیتی ہیں کہ مصوروں کا حُسن تخئیل بہت ہی بلند تھا۔ قوار کے تناسب سے پیدا ہونے والی خوبصورتی کو لانے کی کوشش نہیں کی گئی۔ خاکہ بنانے میں بہت سادگی اور بے توجہی نظر آتی ہے لیکن مکمل ترتیب کی ہر شکل اپنی اپنی جگہ پر بالکل مناسب ہے۔

تصویروں کا خاص موضوع جیسا کہ اوپر بیان کیا جا چکا ہے، گوتم بُدھ کی پیدائش کی وہ کتھائیں ہیں جو جاتک کے نام سے مشہور ہیں۔ کسی آدمی کو جاتکوں کے مطالعہ کے بغیر غار دیکھنے نہ جانا چاہیئے۔ پھر بھی ایک سے زیادہ تصویروں کے موضوع مذہبی نہیں بلکہ دُنیاوی اور شاہی ہی ہیں۔ اُن میں راج درباروں کی زندگی منقش کی گئی ہے۔ اجنتا کی تصاویر دیکھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصوروں نے اسی سرزمین پر جنت کے تخئیل کو شکل دے کر دکھادیا ہے۔ اُن کی تصاویر کی وہ جنت نظیر دُنیا، متبرک مقامات، پاک ہستیوں اور خوبصورت شکلوں سے جگمگا رہی ہے۔ اجنتا کے مصوّر نرے بھکشو ہی نہیں نظر آتے۔ کیونکہ ان کی تصویروں میں زندگی اور سماج کے مختلف پہلوؤں کا کامیاب اجتماع ہے۔ انسانوں اور حیوانوں، متحرک اور غیر متحرک کو یکساں طور سے

اِن مصوّروں کی ہمدردی حاصل ہوئی ہے اور سب ہی کی زندگی اور جذبات کی مکمل اور دلکش مصوّری ہوئی ہے۔

کچھ لوگوں نے اجنتا کی مصوّری کی سب سے بڑی شناخت کامیاب خطوط کشی متصوّر کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اِن مصوّروں کی کاریگری کا اصل راز خطوط کشی ہے اور اِس میں ذرا بھی شبہ نہیں کہ غیر شکستہ۔ رواں اور خوبصورت خطوط کا جتنا زندہ۔ پُرزور اور دلفریب استعمال اجنتا کی دیواری تصاویر میں ہوا ہے اُتنا کسی اور جگہ کہیں نہیں ہوا۔ انسان کی مجموعی شکل کی آسان تشریح (Anotomy) کرکے اُنھیں چند خطوط کے ذریعے اجنتا کے مصوّروں نے جتنی کامیابی سے ظاہر کیا ہے اُتنا اور کسی بھی دوسرے ملک کے مصوّروں نے نہیں کیا ہے۔ اُن کے بُرش سے قدرتی طور سے نکلے ہوئے اِن خطوط نے گنواروں کو بھی عقل دے دی ہے۔ ہاتھوں کی اُنگلیاں زبان سے زیادہ بول اُٹھی ہیں۔ سختی میں بھی نرمی آگئی ہے۔ اِن ہی تبدیلی پیدا کرنے والے خطوط کے ذریعے اِن مصوّروں نے شکل کے مطابق گولائی (modelling) روشن اور تاریک رُخ کا اثر (values) اُبھار (relief) نظری تناسب (fore-shortening) سب ہی کچھ دکھایا ہے۔ اِن ہی خطوط سے وہ گولائی۔ موٹائی۔ اُبھار اور گہرائی سب کچھ نہایت آسانی سے بغیر کسی دقّت کے ظاہر کرسکتے ہیں۔ بُرش پر مصوّر کو پورا قابو ہے اور اِن خطوط کو دیکھنے سے ایسا نہیں معلوم ہوتا کہ اُنھیں کہیں ذرّہ برابر بھی کوشش کرنی پڑی ہے۔ اِن ہی خطوط کی بدولت اجنتا کے مصوّروں نے ہاتھوں کی اداؤں سے، آنکھوں کی چیتونوں سے اور اعضا کی لچک سے انسان کے دلی جذبات کا خاکہ کھینچ دیا ہے۔ اجنتا کے مصوّروں کے زوردار ہاتھوں میں خطوط اور بھی زوردار ہوگئے ہیں۔ گویا اُن کے ذریعہ سب ہی کچھ ظاہر کیا جاسکتا ہے۔

پھر بھی اجنتا کی مصوری کو خطوط کی صناعی مان لینا بالکل غلط ہے۔ اس طرح کی غلطی کچھ ماہرانِ فن کر چکے ہیں۔ اس میں ذرا بھی شبہ نہیں کہ قدیم مصوری خطوط سے ہوتی تھی اور اجنتا کی صناعی اس سے الگ نہیں ہے پھر بھی اجنتا کی تصویریں، لکیری تصویریں نہیں ہیں۔ اِن کا مجسمے بنانے سے اتنا گہرا یا ہی تعلق اور موافقت ہے کہ یہ فن مصوری کے ذریعے بنائے ہوئے مجسمے کی نقل معلوم ہوتی ہیں۔ قدیم صناعی کی طرح لائٹ اور شیڈ کے اصولوں کی پیروی نہ کرنے پر بھی تبدیلی پیدا کرنے والی لکیروں اور زیورات کے جھکاؤ اور ہلکے گہرے اور مختلف قسم کے رنگوں کے استعمال سے شکلوں کی گولائی، اُبھار اور موٹائی مناسب ڈھنگ سے ظاہر کی گئی ہے۔

اجنتا کی کاریگری جذباتی ہے۔ مصوّر کا نقطۂ نظر جذبات کی مصوری اور اُسی کے موافق لطف پیدا کرنا ہے۔ آنکھوں اور اُنگلیوں کی صناعی میں شکلوں کی لچک و لوچ میں، چھوٹی سے چھوٹی چیز کی ساخت میں صرف یہی خوبی اور مقصد پنہاں ہے اور اس میں مصوّر کو لاجواب کامیابی حاصل ہوئی ہے۔ جذبات کی اتنی صاف اور دلکش مصوری اتنے اعلیٰ پیمانے پر شاید ہی دُنیا میں اور کہیں ہو۔ اجنتا کی مصوری کی یہ خصوصیت بہت زیادہ نمایاں ہو گئی ہے۔

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ جذبات کے اظہار اور اُس کی مصوری میں منہمک ہو کر اجنتا کا مصوّر شکل و ساخت کے حُسن کو نظر انداز کر گیا ہے۔ اجنتا کی تصویروں کی جسمانی خوبصورتی کا معیار بہت اعلیٰ اور حیرت انگیز ہے۔ اجنتا کی خواصیں یا داسیاں بھی حسین ہیں۔ گورانیاں، رانیاں ہی ہیں اور داسیاں، داسیاں ہی ہیں، یہاں تک کہ اجنتا میں جہاں کہیں سخت۔ ہیبت ناک اور کریہہ المنظر صورتوں کی تصویرکشی ہوئی ہے وہاں بھی اُسے ملائمت اور عمدگی سے بنایا گیا ہے جس سے مصوّر کی تصویر کے ساتھ دلچسپی معلوم ہوتی ہے، نفرت نہیں۔

جذبات اور اشکال کی خوبیوں کے اظہار کے لئے اجنتا کے مصوّر جاندار اور غیر جاندار دونوں سے متاثر ہوئے ہیں۔ کنول اور ہاتھی اِس میں خاص معلوم ہوتے ہیں۔ کنول کے پھول سے اِن مصوروں نے بڑا اثر لیا ہے۔ کنول کا پھول اپنی مختلف شکلوں میں اجنتا میں ہر موقع پر کام میں لایا گیا ہے۔ کنول کا پھول، اُس کی کلیاں اور ڈنٹھل کے بیدن واروں کا سب ہی جگہ استعمال ہوا ہے۔ کنول کی اتنی برتری ہے کہ مہاتما بدھ کی تصویر کے ہاتھ میں بھی کنول کا پھول ہے۔ کنول کے پھول کو مصوری میں اِتنی بلند جگہ ہندوستان کے علاوہ اور کہیں نہیں ملی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کنول کے پھول سے اِن مصوّروں نے اپنی مصوری کی امتیازی شان پیدا کی ہے۔ کنول کی ملائم پنکھڑیوں کی خوبصورتی، اُس کے ڈنٹھل کی نازک لچک اور کنول کے پتّوں کی نزاکت سے متاثر ہو کر اُس کو شکلوں کے لوچ میں اُنھیں خوبصورت بنانے کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ پانی میں رہتے ہوئے بھی پانی کے اثر سے بری کنول سے بڑھ کر اِن بودھ بھکشوؤں کے لئے اور اچھا نمونہ کیا ہوتا؟

تصویر نمبر ۵

کنول کے مانند ہاتھی بھی ہندوستانی مصوری کا محبوب موضوع تھا۔ بودھ مصوروں کو وہ اور بھی عزیز تھا۔ کیونکہ چھدنتا اور گج جاتکا کے مطابق بھگوان بدھ

تصویر نمبر ۶

تصویر نمبر ۷

تصویر نمبر ۸

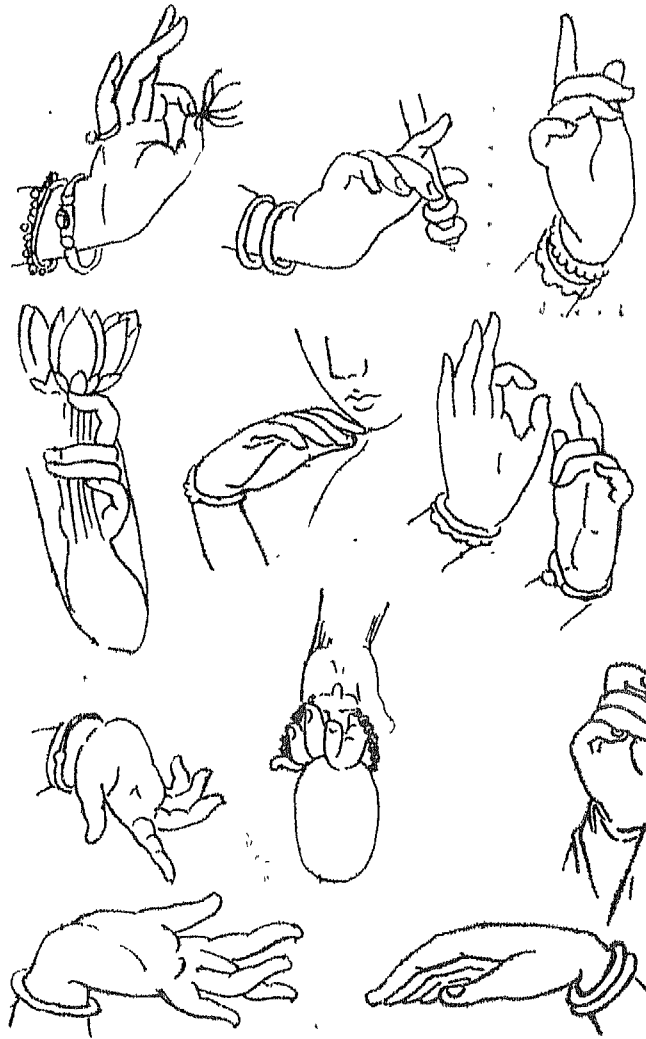
تصویر نمبر ۹

ایک جنم میں ہاتھی تھے اور سدھارتھ کی ماں نے خواب میں ایک ہاتھی کو اپنی گود میں آتے دیکھا تھا۔ ہاتھیوں کی جاندار تصویروں کے علاوہ ہاتھیوں کی خوبصورت شکلوں اور اُن کی لچیلی سونڈ سے بھی انسانی ساخت (بانہوں اور بازوؤں وغیرہ) کی خوبصورت تصویر کشی کے لئے مصوروں نے کافی اثر لیا ہے۔

اجنتا کے کلامنڈپ میں سیاحوں کو ایک اور بھی چیز بہت زیادہ متاثر کرتی ہے، وہ اجنتا کے فن مصوری میں عورتوں کی حیثیت ہے۔ اجنتا کی دیواری تصاویر میں عورتوں کا بہت ہی شاندار مظاہرہ کیا گیا ہے۔ عورتوں کے اعضاء کی بڑی ہی حسین مصوری کی گئی ہے۔ اجنتا کی عورتوں کے کھڑے ہونے کا انداز ذرا بانک پن کے ساتھ بہت ہی حسین ہے۔ اُن کے ہاتھوں کی اداؤں کی مصوری اتنے مختلف انداز سے اور اتنے واضح طور سے ہوئی ہے کہ ہمیں حیرت ہوتی ہے۔ اُن کی زلفوں کی خوبصورتی بیان سے باہر ہے۔ مغربی ممالک کی عورتیں زلفوں کے فیشن میں پندرہ سو برس بعد بھی اجنتا کی تصویروں سے بہت کچھ سبق لے سکتی ہیں۔ (تصویر نمبر ۸ و ۹)۔

یہی نہیں۔ اجنتا کی دیواری تصاویر میں مردوں کے زیورات اور تاجوں کی بھی بہت ہی نفیس مصوری کی گئی ہے۔ اِن جڑاؤ تاجوں کو دیکھ کر ہم کو اچانک ہندوستان کے سُنہرے زمانے (بھارت کے سورن جگ) کی عظمت اور دستکاری یاد آجاتی ہے۔ تصویر نمبر ۶ و نمبر ۷ میں ایسے دو تاجوں کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ اِن کی باریکیوں اور اِن کی صناعیوں کو دیکھ کر ہمیں اُس زمانے کی فنی خوبیوں کے ساتھ سجاوٹ پر رشک ہوتا ہے۔

اجنتا کی دیواری تصاویر کے انداز ہندوستانی مصوری کے بیش بہا اثاثے ہیں۔ اجنتا کی تصاویر میں ہاتھوں کی اداؤں کا وہاں کی مصوری میں

تصویر نمبر ۱۰

خاص درجہ اور حیثیت ہے۔ خوبصورت، نازک اداؤں کے بارے سے پھڑکتی ہوئی جاندار چمپا کی کلیوں کے مانند انگلیاں گویا سب ہی کچھ بتا رہی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ابھی بول دیں گی۔ جاتکوں کی منقش کتھا کے بیان کرنے میں اُن کا زبردست ہاتھ ہے۔ انگلیوں کی ہر حرکت اور ہاتھ کی ہر ادا کا اپنا ایک الگ مطلب ہے۔ اجنتا میں سلام کرتے ہوئے ہاتھ، پھول لئے ہوئے ہاتھ، ظرف لئے ہوئے ہاتھ، پنکھا جھلتی اور چنور پکڑی اور باجا بجاتی ہوئی انگلیاں اور مختلف جذبات کا اظہار کرتی ہوئی ہاتھوں کی ادائیں بکھری پڑی ہیں۔ اُن کی فنی تصویرکشی اجنتا کی صناعی کا خاص حصّہ ہے۔ اپنی تصاویر میں بولنے کی قوت پیدا کرتے ہیں ماہر مصوّران اداؤں میں اتنے زیادہ جذبات پیدا کرتے ہیں کامیاب ہوئے ہیں کہ اگر بولنے کی قوت بھی ان تصاویر میں پیدا کی جاسکتی تو اس سے کچھ زیادہ وہ نہ کہہ پاتیں جتنا یہ ادائیں کہہ رہی ہیں۔ مصوروں نے اداؤں کے ذریعہ جذبات پیدا کرنے کے لئے کہیں ہتھیلیاں ذرا موڑ دی ہیں تو کہیں انھیں کھول دیا ہے وغیرہ وغیرہ (تصویر نمبر ۱)۔

سب ہی اداؤں کا کوئی خاص مطلب ہے۔ کتھا کے حالات کے مطابق کہیں پہ طلب، کہیں منّت، کہیں اُمید، کہیں ڈر سے اور مایوسی اور کہیں خوف، کہیں خدمت، کہیں قبولیت اور کہیں سخاوت وغیرہ کے طرح طرح کے جذبات صاف و صریح طور سے ظاہر کر سکے ہیں۔ جہاں پر کسی خاص جذبے کی ضرورت نہیں ہے وہاں بھی ہاتھوں کی دلفریب تصویرکشی کی گئی ہے۔ چنور جھلتی ہوئی، پھول لئے ہوئی، ظروف تھامے ہوئی انگلیوں کی اتنی جاندار مصوری ہوئی ہے کہ کہیں اور اس کی نظیر نہیں ملتی۔ باجہ بجاتے ہوئے ہاتھوں نے مصور کو جذبات پیدا کرنے کا بڑا ہی اچھا موقع دیا ہے۔ کرتال۔ بین وغیرہ بجاتی ہوئی انگلیوں کے حرکات و سکنات اور جذبات سے پُر تصویرکشی سارے منظر کو بولتا ہوا بنا دیتی ہے۔ اجنتا میں

ڈیزائنوں کی تو بھرمار ہے۔ ڈیزائن کے فن کاروں نے دیوتاؤں، انسانوں، چرندوں، پرندوں، ہاتھی، بیلوں، پھول، پھلوں اور خطوط و اقلیدس کی مختلف شکلوں کو بڑی عمدگی سے اپنے کام میں برتا ہے لیکن یہاں سب سے زیادہ خصوصیت کنول کی ہے۔ کنول کو طرح طرح سے مختلف صورتوں میں کام میں لایا گیا ہے (قدیم ہندوستان کے conventional ڈیزائن دیکھو)۔

اس زمانے کے لنکا کے سیگریا کے غار بھی اپنی اعلیٰ درجہ کی تصاویر کی وجہ سے دُنیا بھر میں مشہور ہیں۔ اُن کا طرز بھی اجنتا کے طرز ہی جیسا ہے اور دیگر موضوعات و اداؤں کی تصویر کشی وغیرہ بھی یکساں ہے۔ اجنتا ہی کے طرز کی کچھ تصویریں ریاست گوالیار کے اندرونی باگھ گپھاؤں، بمبئی کی بادمی گپھاؤں اور مدراس کی ستن واسل گپھاؤں میں ملی ہیں۔ ان کا زمانہ سنہ ۶۰۰ء سے سنہ ۹۰۰ء تک کا ہو سکتا ہے۔ باگھ کا طرز اجنتا کے طرز کے مانند ہے لیکن کچھ کمزور ہے۔ بادمی کی تصاویر بھی اعلیٰ درجہ کی ہیں اور ستن واسل کے طرز میں بھی نمایاں طور سے اجنتا طرز کی نقاشی ہے۔ اس گپھا کی رقاصوں کے ناز و انداز اور ہاتھوں کی اداؤں وغیرہ کی مکمل جذباتی تصویر کشی ہوئی ہے۔ چھت کی آرائش بہت عمدہ ہے۔ یہاں کی زیادہ سے زیادہ تصویروں کا موضوع جین ہے۔

Middle age

قرونِ وسطیٰ۔ ساتویں صدی سے پندرھویں صدی تک

اجنتا کی مصوری کے اس سُنہرے زمانے کے بعد ہندوستانی مصوری میں ایک ایسے طویل زمانے کی ابتدا ہوئی ہے جسے ہم ہندوستانی مصوری کی نیم بربادی کا زمانہ کہہ سکتے ہیں۔ یہ طویل زمانہ سیاسیاتِ ہند میں ہلچل اور انقلاب کا زمانہ تھا۔ ملک پر مسلمانوں کا حملہ ہو رہا تھا۔ مذاہب کے دائرہ میں یہ زمانہ بودھ مذہب کے

ادبار اور نئے ہندو مذہب کے وجود میں آنے کا زمانہ تھا۔ ہندو مسلم تہذیب کے تصادم کا بھی یہی زمانہ تھا۔ اِس لئے فن کی ترقی اگر اس زمانے میں رُک گئی تو کوئی تعجب کی بات نہیں۔ فن کے اعتبار سے اِس زمانے میں چیزوں اور بُت تراشی ہی میں خاص ترقی ہوئی۔ آٹھویں سے دسویں صدی تک کا زمانہ ہندوستانی بُت تراشی اور فنِ تعمیرات کا سُنہرا زمانہ ہے۔ یہی مناسب بھی تھا۔ ہندو مذہب اپنی نئی شکل میں مندروں اور مورتیوں کا دھرم ہو کر عوام کے سامنے آیا۔ بھگوان کے اوتار ماننے والے اُس نئے دھرم کے پیرو بھگتوں نے بھگوان کی خوبصورت مورتیوں اور اُن کو نصب کرنے کے لئے فنی مندروں کی بنیاد ڈالی۔ اِس نئے مذہب کی عبادت کا طرز بھی رنگین اور فنی ہے۔ نئے ہندو مذہب کے اِس نئے وجود سے فروغ اور زور پا کر ہندوستانی فنِ تعمیرات اور فنِ بُت تراشی میں تعجب خیز ترقی ہوئی۔ اِس کی زندہ مثالیں اب بھی ایلورہ اور ایلیفنٹا کے غاروں میں موجود ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ اُس زمانے کی مصوّری کے جو تھوڑے سے بہت آثار ملتے ہیں وہ دراصل بہت کمتر درجے کے ہیں۔

قرونِ وسطیٰ کے اِس طویل ایک ہزار سال کے زمانے کو ہم دو حصّوں میں منقسم کر سکتے ہیں۔ ابتدائی قرونِ وسطیٰ اور مؤخر قرونِ وسطیٰ۔ ابتدائی قرونِ وسطیٰ ہم ۷۰۰ء سے ۱۲۰۰ء تک مان سکتے ہیں۔ اِس زمانے میں ایلورہ کے غاروں کی دیواری تصاویر بھی آجاتی ہیں۔ اجنتا کی دیواری تصاویر کے سلسلہ کو قائم رکھتے ہوئے بھی اِن دیواری تصاویر میں تنزّلی کے آثار نمایاں طور سے موجود ہیں۔ تصاویر میں جان نہیں ہے۔ خدوخال میں زندگی کی کمی ہے" اور سجاوٹوں میں بھدا پن آگیا ہے۔" اجنتا کی دیواری تصاویر کا طرز گویا یہاں بھدا۔ روکھا پھیکا ہو کر بے جان ہو گیا ہے۔ ایلورہ کے غاروں کی اِن تصاویر کے علاوہ اِس زمانے کی کچھ اور دیواری

تصاویر ہندوستان کے دوسرے غاروں میں بھی پائی گئی ہیں لیکن اُن کے بارے میں یقینی طور سے کچھ بھی نہیں کہا جاسکتا۔ البتہ اس زمانے کے لٹریچر میں تصاویر کے متعلق کافی حالات ملتے ہیں۔ وشنو دھرموتّر پُران اسی زمانے کی ہے۔ اس مشہور کتاب کا ایک جزو فنِ مصوری کی تنقیدات پر ہے۔ اِس جزو کا نام ہی 'چتر سوتر' ہے اس میں تصویر کشی۔ رنگ آمیزی اور جسمانی تشریحات وغیرہ سب ہی موضوع پر بالتفصیل لکھا گیا ہے۔ اِسی کتاب میں لکھا ہے کہ نٹوں کی کرتبوں کا پورا علم حاصل کیئے بغیر کوئی مصور اچھّی طرح کامیابی حاصل نہیں کرسکتا۔ اس قول سے پتہ چلتا ہے کہ ہندوستانی مصوری کا رقص اور اداکاری سے گہرا تعلق رہا ہے۔ اور مصوّر کے لئے رقص و اداکاری کے طور و طریق سے واقف ہونا ضروری تھا۔ اِس سوتر میں اجنتا کی مصوّری کے دلآویز لوچ و لچک اور اداؤں وغیرہ کا راز مضمر ہے۔ اِس سوتر میں بڑی وضاحت سے لکھا گیا ہے کہ کن کن عادات و اطوار کے انسانوں کی صورت اور وضع قطع کیسی ہونی چاہیئے۔ موسموں کی تصویر کشی کے لئے بھی بہت مفصّل حالات درج ہیں۔ بسنت میں کیا کیا بنایا جائے اور جاڑے میں کیا کیا۔ جس طرح ہندوستانی ادب میں نو مذاق ادبی سنون ہیں ویسے ہی ہندوستانی مصوری میں بھی ہیں۔ یہ بھی اِس سوتر سے ظاہر ہوجاتا ہے۔ مختلف مذاقوں کو پیدا کرنے کے لئے تصاویر میں کیا دکھانا چاہیئے، اِس کا بھی بہت تفصیل سے بیان ہے۔ بھوبھوت کے "اُتّر رام چرت" میں بھی جو اسی زمانے کی تصنیف ہے تصاویر کا ذکر ہے۔ "اُتّر رام چرت" تصاویر کے بیان ہی سے شروع ہوتا ہے۔ رام کے ایّامِ طفلی سے لے کر سیتا کی اگنی پریکشا (آگ سے آزمائش) تک کی مکمل داستان تصویروں میں ظاہر کی گئی ہے۔ رام چندر، لچھمن اور سیتا کے ساتھ تصاویر دیکھتے ہوئے اور اُن کی تعریف کرتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ اِس زمانے کی دوسری کتابوں میں بھی فنِ مصوّری کا کافی ذکر ہے۔ ایسا معلوم

ہوتا ہے کہ اُس زمانے میں فنِ مصوّری شاہی خاندان کی تعلیم کا ایک جزو تھی۔

مؤخر قرونِ وسطیٰ۔ (سنہ ۱۰۰۰ء تا سنہ ۱۶۰۰ء)۔ قرونِ وسطیٰ کے اِس آخری دور میں زوال گویا اپنی حد کو پہنچ جاتا ہے۔ ہندوستانی تہذیب میں ہر طرف سے زوال آنے کا زمانہ شروع ہو جاتا ہے جس میں اُمید کی جھلک نام کو بھی نہیں ہے۔ اِس زمانہ میں دیواری تصاویر کا سلسلہ گویا ختم ہو جاتا ہے۔ اِس زمانے کے اودے دت (سنہ ۱۰۵۹ء سنہ ۱۰۸۰ء) کی بنوائی ہوئی دیواری تصاویر کے علاوہ کہیں کوئی آثار نہیں ملے ہیں۔ اِس زمانے کی جو تصویریں پائی گئی ہیں وہ زیادہ تر کتابی ہیں اُن کو ہم دو حصّوں میں منقسم کر سکتے ہیں۔ بودھ کتابی تصویریں اور جین کتابی تصویریں۔

بودھ کتابوں کی تصاویر پیشتر کی ہیں۔ اُن کا زمانہ دسویں صدی سے تیرھویں صدی تک ہے۔ کتابیں تاڑ کے عمدہ پتّوں پر لکھی گئی ہیں۔ پتّوں پر بیچ بیچ میں مہایان دھرم سے تعلق رکھنے والے بودھوں اور دیوی دیوتاؤں کی تصویریں بنی ہوئی ہیں بھگوان بُدھ کے پہلے جنم کی کہانیاں بھی کہیں کہیں لکھی ہیں۔ تصویریں بنانے میں سُرخ۔ سیاہ۔ زرد۔ سبز۔ سفید۔ گلابی بینجنی وغیرہ رنگ استعمال کیے گئے ہیں۔ اِس فن کی تصاویر زیادہ تر بنگال۔ بہار اور نیپال میں پائی گئی ہیں۔ طرز کے لحاظ سے تینوں میں کچھ خاص فرق نہیں ہے۔ اِس طرز میں اجنتا کی تقلید موجود ہے پھر بھی تنزّلی کے آثار نمایاں ہیں۔ تصاویر کے لوچ و لچک، اداؤں اور اعضاء میں بھدّا پن آ گیا ہے۔ زندگی اور رونق نہیں ہے۔ سوا چشم چہروں کی زیادتی ہے۔ مُنہ کے لحاظ سے ناکیں بہت لمبی ہیں۔ پھر بھی یہ طرز جین طرز کی بہ نسبت اجنتا سے ملتا جُلتا ہے۔

جین کتابوں کی تصاویر۔ سفید پوش جین فرقے کی، کلپ سوتر، انگ سوتر، نیمناتھ چرتر اور کتھا رتن ساگر وغیرہ نامی کتابوں میں تصویریں ملتی ہیں۔ کتابیں تاڑ

کے پتّوں پر بھی لکھی گئی ہیں اور کاغذ پر بھی۔ لیکن اسی طرز کی کچھ اور تصویر دار کتابیں بھی ملی ہیں جن کا موضوع جینیوں جیسا نہیں ہے۔ بال گوپال استیتہ، گیت گوبند، دُرگا سپت شتی، رتی رہسیہ وغیرہ ایسی ہی کتابیں ہیں۔ اسی سے ڈاکٹر کمار سوامی نے اسے "طرزِ غربِ الہند" کے نام سے موسوم کیا ہے۔ اس وجہ سے کہ اس طرز کی پائی ہوئی تصاویر زیادہ تر مغربی ہندوستان ہی میں بنی ہیں۔ لیکن اب شرق الہند میں بھی اس طرز کی کچھ کتابیں ملی ہیں۔ جس سے یہ نام بھی اب غیر موزوں معلوم ہوتا ہے۔ نام کچھ بھی رکھا جائے لیکن اس زمانے کی سب ہی تصویروں کی کچھ ذاتی خصوصیات ہیں جو انھیں اُن سے پہلے کی اور اُن سے بعد کی تصویروں سے الگ کرتی ہیں۔

اس طرز کی تصویروں کی حدودی لکیریں سیاہی سے کھینچی گئی ہیں تصاویر بے جان ہیں۔ اعضا کے لوچ اور ادائیں بالکل غیر متحرک ہیں۔ چرند و پرند اور وضع قطع وغیرہ کو دیکھ کر کٹھ پُتلی کا گمان ہوتا ہے۔ قدرتی مناظر کی تصویر کشی میں غیر ضروری سجاوٹ سے کام لیا گیا ہے۔ بہت ہی کم رنگ استعمال کئے گئے ہیں۔ لال اور پیلے رنگوں کی بھرمار ہے۔ تصویروں کی شکلوں میں بھی غیر فطری باتیں ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا مصوّر زندگی سے شہہ نہ پاکر رواج کے پابند ہو کر چل رہے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ تصاویر پھیکی پڑ گئی ہیں۔ ان میں عجوبہ پن مطلق نہیں ہے۔ عجوبہ پن سے مطلب جدّت سے ہے۔ دراصل اس طرز کی تصاویر کا اجنتا سے کچھ بھی تعلق نہیں معلوم ہوتا۔ اس طرز کی تصاویر ہندوستانی مرصّع نگاری کی ایک جزو معلوم ہوتی ہیں۔ اس حیثیت سے وہ بہت کچھ قابل وقعت ہیں اور اُن میں اپنے ڈھنگ کی بڑی کارگیری اور بے ساختگی ہے۔ تحریروں کی خوشنمائی کے لحاظ سے دراصل وہ بہت عمدہ

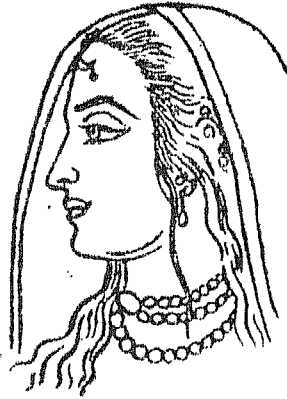
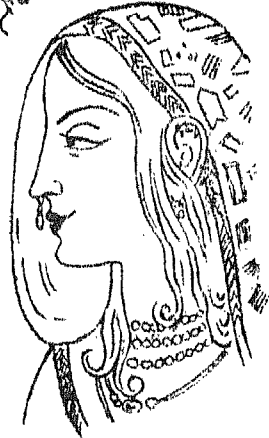
بن گئی ہیں۔ گو لکیریں موٹی اور بھدی معلوم ہوتی ہیں لیکن پھر بھی اُن کا بھدا پن ہوشیار ہاتھوں کی بے ساختگی کا پتہ دیتا ہے۔ جلد بازی کا نہیں۔ لکیروں میں اپنے ڈھنگ کی کافی روانی ہے۔ رنگ تعداد میں کم ہوتے ہوئے بھی بہت شوخ ہیں۔ اُن کی ترتیب خوشنما ہے۔ اِس طرز کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اِس میں نظر ثانی ہوئی ہے۔ موضوعات کے لحاظ سے بھی اور اصطلاحی (ٹکنیک) حیثیت سے بھی تخئیل اور جدت طرازی کی کمی معلوم ہوتی ہے۔

اِن تصویروں میں بودھ اور جین دیوی دیوتاؤں کے علاوہ سرسوتی لکشمی وغیرہ دیویوں کی تصویریں بھی ملی ہیں۔ کاغذ پر کھنچی ہوئی تصویروں میں جونپور کی 'کلپ سوتر' کی تصویریں خاص ہیں۔ اِس کے حاشیوں میں راگ راگنیوں اور تال وغیرہ کی تصویریں بنی ہوئی ہیں۔ ناچ وغیرہ کی بھی تصویریں ہیں۔ اِس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ موضوعات کے لحاظ سے اِس طرز کا میدان کافی وسیع ہے اور اِس طرز کی تصویریں تبت۔ برہما اور سیام میں بھی پائی گئی ہیں۔

یہ طرز چل ہی رہا تھا کہ پندرھویں صدی میں ہندوستان میں پھر ایک بار نئی زندگی کی لہر آئی۔ ہندوستانی فنون لطیفہ کی غافل تحریکیں گویا پانچ سو برس کی گہری نیند کے بعد پھر بیدار ہونے کی کوشش کرنے لگیں اور موسیقی۔ ادب۔ صنعت وحرفت و بُت تراشی وغیرہ سب ہی فنونِ لطیفہ میں ہر طرح کی ترقّی کے آثار نمودار ہونے لگے۔ فن مصوری کا بھی دوبارہ ارتقاء ہوا۔ ایک بار پھر اِس فن کو مذہب سے تقویت پہنچی اور ایک بار پھر ہندوستانی مصوری نے مذہب سے شہ پائی۔ تحریک بھگتی (تصوّف) کی لہر میں سارا ملک گویا بہنے لگا مسلمانوں کے مسئلہ وحدانیت کے ساتھ موافقت پیدا کرنے کے لئے کبیر وغیرہ مہاتماؤں نے جو نرگن برہم کی پوجا کا نتیجہ نکالا وہ تو اتنا ہر دلعزیز نہیں ہوا لیکن ولبھ

اور راماتج وغیرہ کا سُگن مارگ (آسان اُصول) بہت جلد پھل پھول اُٹھا۔ بھگوان کے سُگن روپ (دیوتا کی مورتی) کی پوجا اور بھگتی کا یہ دھرم یعنی ہندو مذہب کی اِس نئی شکل نے عوام میں ایک تازہ روح پھونک دی۔ بھگتی کی اِس تحریک سے فنِ مصوری کو بھی تقویت پہنچی۔ بھگوان کرشن کی تصویروں اور اُن کی زندگی کے واقعات سے تعلق رکھنے والی تصاویر کی بھی بہت مانگ بڑھ گئی۔ فنِ موسیقی کی ترقّی کے ساتھ راگ راگنیوں کی تصاویر بھی بنیں۔ مذہبی وقصائص نگاری کے ساتھ اُن کو منقّش کرنے کی خواہش بھی پیدا ہوئی۔ اور اِس طرح فنِ مصوری کو پھر تقویت پہنچی۔ مذہب کے اصل روحِ رواں یعنی عوام کی مذہبی پیاس بُجھانے کے لئے فنِ مصوری کو ذریعہ بنایا گیا اور متذکرہ بالا مرقّع نگاری کے طرز کی جگہ ایک ایسے جاندار طرز نے لے لی جسے ہم راجستھانی طرز کہتے ہیں۔ اور جو روز بروز پائدار ہوتا گیا۔ اِس طرز کی کرشن کے متعلّق، راگ راگنیوں کے متعلّق، یا مذہبی قصائص نگاری کے متعلّق جتنی بھی تصویریں ملی ہیں وہ طرز مرقّع نگاری سے مختلف ہیں۔ اِس طرز کی تصویروں میں قدرتی پن بھرا ہوا ہے اور گویا تقلید سے پرہیز کرنے کی جھلک نظر آتی ہے۔ مرقّع نگاری میں نسوانی لباس کی نقاشی گویا تقلید ہی کے ماتحت ہے۔ لیکن اِس جدید طرز میں وہ زیادہ قدرتی ہے اور اُس میں اصلیت کا شائبہ ہے۔ اُس زمانے کی عورتیں جیسی پوشاک پہنتی تھیں، ویسی ہی ہے۔ صورت بھی سوا چشم نہیں بلکہ یک چشم ہی رہ گئی ہے۔ (تصویر نمبر ۱۲۔ نمبر ۱۳۔ نمبر ۱۴)۔ لیکن یہ فرق طرز ہی کا ہے۔ موضوعات دونوں کے قریب قریب یکساں ہیں۔ دونوں میں کرشن، راگ راگنیاں۔ آرائش اور قضا کے موضوعات ہی پر تصاویر ملتی ہیں۔ فرق صرف اِتنا ہے کہ اِس طرز میں انسانی تصاویر کی بہتات ہے اور حسین تصاویر کی کمی

تصویر نمبر ۱۲

تصویر نمبر ۱۱

تصویر نمبر ۱۴

تصویر نمبر ۱۳

ہے۔ جب کہ مرقع نگاری میں انسانی تصاویر کی کمی اور چین تصاویر کی زیادتی تھی۔
لیکن جیسا ابھی بیان کیا جا چکا ہے، دونوں کے طرز خاکہ کشی میں کافی فرق ہے۔
مرقع تصاویر خاص طور سے کتابی تصاویر ہیں اور اکہرے کاغذ پر بنی ہیں جب کہ
راجستھانی طرز میں خاص طور سے الگ الگ بنی ہوئی تصویریں ہیں۔ رنگوں میں
بھی فرق ہے۔ طرز مرقع نگاری کے لال پیلے کی جگہ پر یہاں مختلف شوخ رنگ
استعمال کئے گئے ہیں۔ اِس طرز کی ابتدائی تصویریں باقی باتوں میں طرز مرقع نگاری
سے بہت کچھ ملتی جلتی ہیں۔ جذبات کی ناپیدگی۔ صورت، شکل وغیرہ کی تصویر کشی
میں کورانہ تقلید اور قدرت کی آراستہ تصویر کشی غرض سب ہی میں مناسبت
ہے۔ جس سے پتہ چلتا ہے کہ راجستھانی طرز اسی طرز مرقع نگاری کا نیا نام
ہے۔ اِس طرز کی روز بروز ترقی ہوتی گئی ہے اور اپنی پائدار شکل میں یہ مغل طرز کا
ہمنوا ہو اُٹھا ہے۔ اسی کو ڈاکٹر کمار سوامی نے راجپوت طرز سے، جس میں
پہاڑی طرز بھی شامل ہے، موسوم کیا ہے۔ مُغلوں کے زمانے میں اِس طرز
نے مُغل طرز سے بہت کچھ لیا اور اُس کو بہت کچھ دیا ہے۔ مفصّل طور سے اِس
کے بارے میں آئندہ لکھا جائے گا۔ یہاں ہمیں پہلے مُغل طرز کے بارے میں
کچھ سمجھ لینا چاہیے۔

عہد مغلیہ کا فن مصوّری۔ ہندوستان کے فن مصوّری کے اِس
دورِ جدید کے ساتھ ساتھ ہندوستان ایک ایسی قوم کے زیر سایہ آیا جس
میں فنونِ لطیفہ کا ذوق کوٹ کوٹ کر بھرا تھا۔ ہمارا مقصد مغلوں سے ہے۔
سلطنتِ مغلیہ کا بانی مبانی بابر فنون لطیفہ کا دلدادہ ہی نہیں بلکہ بلند پایہ
کا ادیب اور فن مصوّری کا ناقد بھی تھا۔ فارس کے زندہ جاوید مصوّر بہزاد کی
تصویروں کی اُس نے بہت ہی اعلیٰ درجہ کی تنقید کی ہے۔ بابر کی یہ فنی دلچسپی نسلی

اثر کی شکل میں پُشت ہا پُشت قائم رہی۔ اِن فنی دلچسپی رکھنے والے حکمرانوں کی سرپرستی میں فن مصوری کو پھر ایک بار فروغ ہوا اور اس میں پھر اصلاح ہوئی۔ لیکن یہ حکمراں غیر مُلکی تھے، اس لیئے اِن کے زیر سرپرستی جب فن مصوّری کو فروغ ہوا اُس پر غیر مُلکی اثر پڑنا لازمی ہے۔ بابر کے ہندوستان پر حملہ کرنے سے پہلے ہی ایران میں فن مصوّری کا بہت اچھّی طرح عروج ہو چکا تھا۔ اور وہاں بہزاد جیسے زندہ جاوید مصوّر پیدا ہو چکے تھے۔ پھر ایران کے فن مصوّری کا عہد مغلیہ کے فن مصوّری پر اثر نہ پڑتا یہ کیسے ممکن تھا۔ بعد میں بھی ایران سے مغل حکمرانوں کا تعلق قائم رہا۔ اس لیئے عہد مغلیہ کی مصوّری پر ایران کی مصوّری کا بھی اثر پڑا۔ ہم اِن تاثرات کو پھر تفصیل سے دیکھیں گے۔

عہد مغلیہ کی مصوّری کا عروج و زوال سلطنت مغلیہ کے عروج و زوال کے ساتھ ساتھ رہا۔ بابر اور ہمایوں کے فنی ذوق پر بھی اس جہت میں اِن کے زمانۂ حکومت میں بہت کچھ نہ ہو سکا۔ وجہ صاف ظاہر ہے۔ بابر اور ہمایوں سیاسی پیچیدگیوں میں ہمیشہ اُلجھے رہے۔ دہلی فتح کرنے کے چار سال بعد ہی بابر کی وفات ہو گئی اور اُن کے لڑکے ہمایوں کا زمانہ بھی شیر شاہ سے لڑتے ہی گزرا۔ اس لیئے سلطنت مغلیہ کا آغاز ہم اکبر کے عہد حکومت ہی سے مانتے ہیں اور یہی مغل طرز کی ابتدا کا زمانہ ہے۔ ہندوستانی فن مصوّری کا مغل طرز دربار اکبری میں رونما ہوا اور وہیں اُس نے نشوونما پائی۔ جہانگیر کے عہد حکومت میں یہ فن کمال کو پہنچ گیا۔ شاہجہاں کے عہد حکومت میں زوال کے آثار ہویدا ہونے لگے اور اورنگ زیب کے زمانے میں یہ فنا ہو گیا۔ اورنگ زیب کٹّر مسلمان تھا۔ اُس کے عہد حکومت میں فنون لطیفہ کا ہر طرف سے زوال شروع ہو گیا۔ اس طرح فن مصوّری کا یہ اسکول کُل ڈھائی سو سال کے اندر اپنے

عروج وکمال و زوال کا زمانہ دیکھ کر سلطنت برطانیہ کا آغاز ہوتے
ہوتے دسہم یہ ہم ہوگیا۔
جیسا اوپر بیان کیا جاچکا ہے کہ مغل فن مصوری کا آبائی گھر تو ایران۔
سمرقند اور ہرات تھا۔ جہاں خاندان تیموریہ کے حکمرانوں کے زیر سایہ ایرانی
مصوری اپنے کمال کے اعلیٰ مدارج کو پہنچ کر بہزاد جیسے مصور پیدا کرسکی یہی
وجہ ہے کہ کچھ پڑھے لکھے لوگوں نے اس طرز کا نام ایرانی ہندوستانی طرز رکھا
ہے۔ دراصل مغلوں کی طرح مغل طرز بھی ابتدا میں ایک حد تک غیر ملکی ضرور
رہا۔ غیر ملکی ہوتے ہوئے بھی جس طرح مغل ہندوستانی ہو گئے اسی
طرح مغل طرز پر ایرانی اثر ہوتے ہوئے بھی اس میں ہندوستانیت ہی
کی خصوصیت ہے۔ آئین اکبری سے معلوم ہوتا ہے کہ اکبر کے دربار میں
ہندوستانی اور ایرانی دونوں طرز کے مصور دوش بدوش کام کر رہے
تھے۔ ایرانی طرز کے مختلف اسکولوں میں ماہران فن عبدالصمد شیرازی تبریز
کے باشندے میر سید اور فرخ قلماق وغیرہ غیر ملکی مصوروں کا ذکر ہے۔
ان کے ساتھ ساتھ جسونت اور لبساون جیسے ماہران فن ہندوستانی طرز
کے ہندو مصوروں کا بھی ذکر ہے۔ ان ہندو مصوروں نے اپنے کو
ایرانی طرز میں بھی کسی حد تک ڈھال لیا تھا۔ اسی سے پتہ چلتا ہے کہ فارسی
کے مشہور شاعر نظامی کی کتاب کو منقش کرنے کا کام ان ہی کے سپرد کیا گیا تھا۔
فن کے سچے قدر شناس اور اتحاد کے حامی ہردلعزیز شاہنشاہ کے زیر سایہ
مل جل کر کام کرتے کرتے، اتحاد، ہمدردی اور نیک نفسی کی فضا میں رہتے
ہوئے دونوں طرز کے مصوروں نے ایک دوسرے سے بہت کچھ سیکھا۔
نتیجہ یہ ہوا کہ جلد ہی دونوں طرزوں کے اتفاق و اتحاد سے ایک ایسا ہندوستانی

طرز ایجاد ہو گیا جس کو ہم مغل طرز کہتے ہیں۔ یہ خلط ملط فن مصوری ہی کے
میدان میں ہوا ہو ایسی بات نہیں ہے۔ اکبر کے عہد حکومت میں معماری، موسیقی،
اخلاقی، معاشرتی، تمدنی اور تہذیبی ترقیاں اس قول کی صداقت کی شاہد ہیں۔
فن مصوری بھی اس سے الگ نہیں ہے۔ لیکن اکبر کے زمانے میں جس طرز
جدید کا ارتقا ہوا وہ کبھی عوام کی چیز نہ ہوئی۔ اکبر کے دربار ہی میں یہ وجود
میں آیا اور دربار ہی کا یہ فن ہو کر رہ گیا۔ اس سے درباری ہی لطف اندوز
ہوئے اور شاہی خاندان کے قدرشناس اور دلدادہ طبقے کو فرصت ہوئی لیکن
دربار کے باہر لوگ اس سے اچھی طرح مستفید نہیں ہوئے۔ زمانے کے
ساتھ ساتھ وہ زیادہ سے زیادہ ہردلعزیز ہوتا گیا اور اپنی زوال پذیر صورت
میں عوام تک پہنچ گیا۔ لیکن جس طرح جو چیز عوام تک پہنچی وہ محض اس کی
انسانی تصویرکشی ہی تھی۔ تصاویر کے موضوعات بھی زیادہ تر درباری ہی تھے۔
شاہنشاہوں کے دربار، ان کے درباریوں اور ان کے حالات زندگی ہی کی
زیادہ تر تصویرکشی ہوئی ہے۔ شاہنشاہ کے حکم سے کچھ افسانوں اور کتابوں کی بھی
تصویرکشی ہوئی تھی۔ آئین اکبری میں تقریباً چالیس مصوروں کا ذکر ہے جس
سے پتہ چلتا ہے کہ اس زمانے میں مصوری کی بڑی قدر تھی اور خوب تصویریں
بنائی جا رہی تھیں۔ پھر بھی مغل طرز کبھی بھی اجنتا کے اعلیٰ پیمانے اور عظمت
و برتری کو نہ پہنچ سکا۔ اس کے دو ہی راز ہیں۔ کتھا اور تاریخی تصاویر اور انسانی تصاویر۔

جہانگیر کے زمانے میں یہ درباری فن کمال کو پہنچ گیا۔ جہانگیر اعلیٰ درجہ کے
فن کا شائق، مناظر قدرت کا دلدادہ اور ناخدائے فن تھا۔ انسانی تصاویر،
شکارگاہوں اور میدان کارزار ہی کے مناظر کی تصویرکشی اس زمانے کے
مخصوص موضوعات ہیں۔ اگرچہ چرند و پرند، پیڑ پودے اور پھل پھولوں

کی تصویر کشی بھی بادشاہ کو پسند تھی لیکن جہانگیر کی مناظرِ قدرت سے دلچسپی اُس کے خمیر میں تھی ۔ غیر معمولی پھولوں اور چرندوں ۔ پرندوں کی صحیح تصویر کشی اور نقالی شاہنشاہ کی اجازت سے کی جاتی تھی ۔ اُن میں سے کچھ اب بھی موجود ہیں ۔ اُن کی ہو بہو تصویروں کو دیکھ کر حیرت ہوتی ہے اور اُن کے اصلی ہونے کا شبہہ ہوتا ہے ۔ اُس وقت مغرب سے تصویروں کا آنا بھی شروع ہو گیا تھا ۔ جہانگیر کو اُن تصویروں کی نقل کرانے کا بڑا شوق تھا ۔

شاہجہاں کے عہد حکومت میں پہلے پہل مغل طرز کی تنزّلی کے آثار نظر آتے ہیں ۔ مصوّر کے موقلم میں اب پہلی جیسی قوت اور جان کی کمی سی محسوس ہوتی ہے ۔ تصویروں میں جذبات کی کمی آنے لگی ہے ۔ رنگوں کی تڑک بھڑک بڑھ گئی ہے ۔ تصویروں میں ہر ذرا ذرا سی چیز کی بیجا تشریح اور باریک کام کی زیادتی ہے ۔ خطوط صاف اور واضح ہیں پھر بھی اُن میں گویا جذبات کی کمی ہے ۔ مغلوں کے دبدبہ اور شان و شوکت کا اس میں خوب مظاہرہ کیا گیا ہے ۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے مصوّر اپنی ظاہری تڑک بھڑک میں ڈوبکر فن کی اصلیت کو بھول گیا ہے ۔ اِس تنزّلی کا شاید ایک سبب یہ بھی تھا کہ شاہنشاہ کا میلانِ طبع فنِ مصوّری سے زیادہ فنِ تعمیرات کی طرف ہو گیا تھا ۔ تاج محل اِس کی سب سے بڑی نظیر ہے ۔ اِس زمانے میں تصویروں کی تعداد میں کوئی کمی نہیں ہوئی لیکن صفات میں کمی ضرور ہو گئی ۔

مغل طرز کی خوبیاں

تصاویر کے موضوعات : مغل طرز کی تصویروں کا بہت بڑا حصہ انسانی تصاویر سے بھرا ہوا ہے ۔ پھر بھی بہت سی تصویروں کے موضوعات

ایسے ہیں جن کا تعلق بیرونی دنیا سے ہے۔ بہت سی تصویروں میں شکار۔ جنگ۔ تاریخی واقعات اور پُران وغیرہ کی مذہبی باتوں سے تعلق رکھنے والی، درباروں، چرندوں، پرندوں، گل بوٹوں اور پیڑ پودوں وغیرہ کی بھی تصویریں کھینچی گئی ہیں۔ کسی کسی تصویر میں مذہبی موضوعات کو بھی جگہ ملی ہے۔ تصویروں میں روح ذرّہ برابر بھی نہیں ہے اور نہ خانگی زندگی کی تصویریں ہی ہیں۔ اسلام میں مصوّری ممنوع قرار دی گئی ہے۔ اسی سے مسلمانوں کا مذہب تصویروں کا موضوع نہ ہو سکا۔ مغلوں کی خاندانی زندگی بھی اندرون خانہ کے پردے میں چھپی رہنے کی وجہ سے منقّش نہ ہو سکی۔ موضوعات کے نقطۂ نظر سے عہد مغلیہ کے فن مصوّری کو ہم مندرجہ ذیل حصّوں میں منقسم کر سکتے ہیں:۔

۱۔ امیر حمزہ۔ شاہنامہ وغیرہ غیر ملکی قصّوں کی تصویریں۔

۲۔ رامائن۔ مہابھارت وغیرہ ہندوستانی پُران کے مذہبی قصائص کی تصاویر۔

۳۔ تاریخی واقعات کی تصاویر۔

۴۔ عام درباری زندگی، شکار اور جنگ وغیرہ کی تصاویر۔

۵۔ مناظر قدرت کے مختلف منظروں، چرند و پرند، پیڑ پودے اور پھل پھول وغیرہ کی تصاویر۔

۶۔ انسانی تصاویر (تصویر ۱۱)۔

ان تصویروں کی عام پہچان یہ ہے کہ ان میں اصلیت اور قدرتی پن زیادہ ہے۔ دھرم اور پُران کی ہندو کتھاؤں کی تصویر کشی اکبر کے زمانے میں ہی زیادہ ہوئی۔ جہانگیر کے مناظر قدرت سے دلچسپی رکھنے کی وجہ سے قدرتی نظاروں کے مختلف مناظر تصویر کشی کے دلچسپ موضوعات ہو گئے

اور اُن میں قدرتی پن اور قدرت کے مشاہدات کی زیادتی ہوئی۔ جہانگیر کی زندگی سے تعلق رکھنے والے واقعات کی تصویرکشی بھی اُس کے زمانے میں زیادہ ہوئی۔ جہانگیر کو جو پھول یا پیڑ پسند آتے اور جو چرند و پرند اُسے اپنی طرف مائل کرتے اُن کی بھی وہ تصویریں بنوالیتا تھا۔ اس قسم کی تصویروں کو بنانے والے مصوروں میں منصور سب سے زیادہ قابل مصوّر گذرا ہے۔

شاہجہاں کے عہد میں مغل طرز کی ایک شاخ یعنی قلم اپنی خوبیوں کی وجہ سے دہلی قلم کے نام سے مشہور ہوگیا۔ دہلی طرز آج بھی اپنی برباد شکل میں اس ملک میں موجود ہے۔ اورنگ زیب کے عہد میں اس طرز کی روز بروز تنزّلی ہوتی گئی۔ یہ تقریباً یقین کی حد تک ہے کہ خشک طبع اورنگ زیب کی طرف سے اس فن کی کسی قسم کی قدرافزائی نہیں ہوئی۔ گو جوانی سے لے کر ضعیفی تک کی اُس کی ذاتی تصویریں اِس بات کا پتہ دیتی ہیں کہ اس قسم کی تصویریں اُس کی بلا اجازت نہ بنتی ہوں گی۔ شاہنشاہ کی طرف سے قدرافزائی نہ ہونے پر بھی فن مصوّری کو درباریوں سے تھوڑا بہت خراج تحسین ملتا رہا اور مغل طرز اورنگ زیب کے عہد حکومت میں زندہ رہا۔ اورنگ زیب کے فتح دکن کی کوشش سے مغل طرز جنوبی ہند میں داخل ہوا اور پھیلا۔ اِس طرز کی جنوب میں جو اشاعت ہوئی اُسے ہم جنوبی قلم کے نام سے منسوب کرتے ہیں۔ آخری زمانے میں مغل طرز کے کچھ مصوّر پٹنہ میں جاکر آباد ہوگئے اور اپنے فن کو اپنے ساتھ لیتے گئے۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد خاندان مغلیہ کے شاہنشاہوں کے درباروں میں مغل طرز جیوں تیوں سانس لیتا رہا۔ لکھنؤ کے نوابوں کا سہارا پاکر اٹھارھویں صدی کے آخر میں کچھ دنوں کے لئے یہ پھر اُبھرا لیکن کام ادنیٰ ہی درجہ کا رہا۔ اُنیسویں صدی میں اس پر آخری اثر پڑا۔ اِس کے بعد اِس طرز کا خاتمہ ہوگیا۔ اِس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اِس درباری طرز کا عروج و زوال سلطنت

مغلیہ کے عروج و زوال سے وابستہ رہا۔
طرز کے نقطۂ نظر سے ہم مغل طرز کی تصاویر کو چار درجوں میں منقسم کر سکتے ہیں۔
۱۔ طرز کی پہلی مصوری جو بالکل ایرانی قلم کی ہے۔
۲۔ اکبر کے زمانے کے طرز کی مصوری۔
۳۔ جہانگیر کے زمانے کا پختہ مغل طرز۔
۴۔ شاہجہاں کے زمانے کی وہ مصوری جس میں تنزلی کے آثار نمایاں ہونے لگے ہیں۔

ایرانی طرز: مغل طرز کی ابتدائی مصوری ایرانی طرز کی ہے۔ اس میں ہندوستانیت نہیں ہے۔ مغل طرز کی تصویروں کے سب ہی ذخیروں میں، دو ایک اس طرز کی تصویریں مل جائیں گی۔ یہ اُن مصوروں کے کارنامے ہیں جو ایران سے آئے تھے اور جنھوں نے ہندوستانی فن مصوری کے اُصولوں کے اثر سے الگ رہ کر کام کئے ہیں۔ اس طرز کی مصوری کی کچھ ذاتی خصوصیتیں ہیں شکلوں کی تصویرکشی بالکل رواج کے مطابق ہے۔ لیکن پس منظر بڑا ہی سادہ اور فضا کے مطابق کھینچا گیا ہے۔ اگر پس منظر قدرتی نظارہ ہے تو درختوں اور پھولوں سے ایک گہری واقفیت کی جھلک نظر آتی ہے جس کی تہ میں ایرانیوں کا ذوق کارکردگی ہے۔ اس طرز کی رنگ آرائیاں بہت ہی عمدہ ہیں۔ سُرخ۔ نیلے رنگ اور سونے کا بیحد استعمال ہوا ہے کام کی باریکی، آرائش کی موزونیت، بالکل باریک اور سدھے ہوئے خوشنما خطوط، خاکوں کی صفائی پس منظر اور پوشاک پر سُنہرا کام اور لباس اور پردوں وغیرہ میں گھنے اور نفیس ڈیزائنوں اور بیل بوٹوں کا استعمال اس طرز کی کچھ اور ہی خصوصیات ہیں۔
ایرانی طرز آرائش کا رکن رکین ہے۔ مناظر قدرت کی مختلف شکلوں۔ پہاڑ۔ دریا۔ پیڑ پودوں اور چرند و پرند سب ہی کی تصویرکشی مرضع ہوتی ہے۔ عورتوں اور مردوں

کی تصویرکشی میں بھی اِس آرائش نے اِن کا پیچھا نہیں چھوڑا ہے۔ عورت مرد کی تصویرکشی کے لئے اُنھوں نے سرو کے درخت اور لتا کو اپنی علامت بنایا ہے۔ خطوط میں زندگی ہے لیکن ہندوستانی خطوط کی طرح گولائی نہیں ہے۔ ایرانی مصور روشنی اور سایہ کا عمل بھی نہیں جانتے۔ چہرے زیادہ تر دو چشمی ہیں۔

اکبر کے زمانے میں مغل طرز۔ اکبر کے ہمدردانہ عہدِ حکومت میں اِس طرز میں تبدیلی ہوئی۔ ہندوستانی راجستھانی مصوری اور ایرانی طرز کے خلط ملط اور موافقت سے ایک نیا طرز وجود میں آیا۔ جسے ہم دراصل مُغل طرز کہہ سکتے ہیں۔ اس طرز میں غیر ملکی ایرانی طرز سے زیادہ خودساختگی، اصلیت اور قدرتی پن ہے اور مروجہ آرائشی تصویرکشی کی کمی ہوگئی ہے۔ روز بروز یہ طرز ذاتی یعنی دوسرے طرزوں سے آزاد ہوتا گیا ہے۔ پھر بھی اِس میں آبائی طرز کے آثار باقی ہیں۔ حالانکہ اِس کی اپنی ذاتی حقیقتیں اور ذاتی خصوصیتیں ہیں۔ مُغل طرز میں ہندوستانی فضا کو جگہ ملی ہے اور یہ صحیح معنوں میں ہندوستانی ہے لیکن اِس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ اِس طرز کے ذریعے ہندوستان کے عوام کے جذبات کا اظہار ہوا ہے۔ عوام کے خیالات اور عوام کی زندگی کی اس میں بھی تصویرکشی نہیں ہوئی۔ پھر بھی موضوع ہندوستانی نہ ہونے پر طرز ہندوستانی ہی ہے۔ اُس کی ٹکنیک، لکیروں کی تحریر، رنگ آرائی اور اُس کی فضا بالکل ہندوستانی ہے اور ایرانی قلم سے مختلف ہے۔

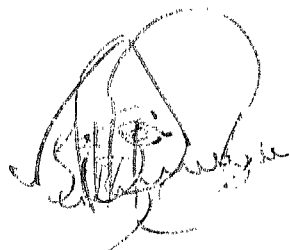
ایرانی طرز سے اختلاف۔ اِس طرز میں روشنی اور سایہ کے اصولوں پر عمل کر کے شکل کی گولائی (modelling) شامل کر دی گئی ہے۔ تصویروں میں جس موروثی نظریہ سے کام لیا گیا ہے وہ ہندوستانی ہے۔ ایرانی طرز میں پس منظر کے درختوں اور قدرتی مناظر کی تصویرکشی میں آراستہ ڈیزائینوں کو کام میں لایا گیا ہے۔ مُغل طرز میں درختوں وغیرہ کے اِن آراستہ ڈیزائنوں کی جگہ یہ دوری اور فضا

کی زیادہ قدرتی تصویر کشی کی کامیاب کوشش نظر آتی ہے۔ مُغل طرز کی کچھ تصویروں میں نظری تناسب کے لحاظ سے، سامنے سے دیکھنے پر لمبائی کے کم ہو جانے (Foreshortening) کے اصول کو بھی عمل میں لایا گیا ہے۔ کلکتہ کے میوزیم میں جنگ کا ایک نظارہ ہے جس سے اِس قول کی تصدیق ہو جاتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ مُغل طرز کے مصوّر اِس اصول کو سمجھتے تھے اور اُسے عملی صورت میں لانے کی کوشش کرتے تھے۔

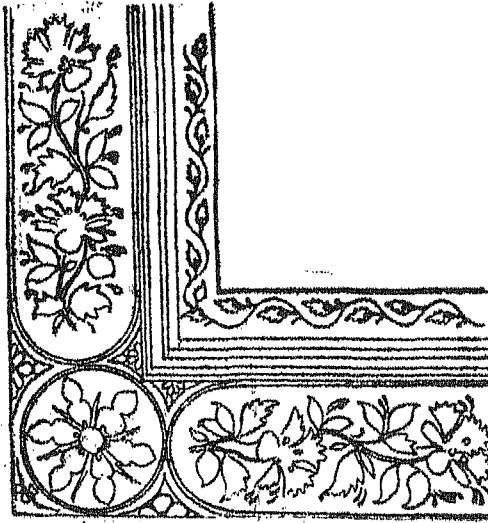
ایرانی طرز کی تصویروں میں اختلاف مُغل طرز کی تصویروں کے باہم ارتباط کا اپنا الگ ڈھنگ ہے جو ایرانی طرز سے بالکل مختلف ہے اور جس میں مظاہرہ کی خصوصیت ہے۔ اِس طرز کی تصویروں میں آرائش کی جگہ واقعات ہی کو خاص جگہ دی گئی ہے۔ آرائش کی جگہ ہر مقام پر پھیکی ہے۔ انسانی شکلوں کی تصویر کشی میں زندگی اور تیز طبعی ہے اور اُن کے لباس اور زیورات ایرانی طرز سے مختلف ہیں۔ پوشاکوں میں شکنیں اور پھڑپھڑاہٹ ہے جو ایرانی طرز میں نہیں ہے۔ تری خشکی۔ آسمان۔ پہاڑ۔ درخت۔ لتاؤں اور چرند و پرند کی تصویر کشی میں بھی اختلاف ہے۔ آرائش کی جگہ قدرتی پن نے لے لی ہے۔ درختوں میں کیلا، برگد، پیپل اور آم وغیرہ ہندوستانی پودھوں کی بھی قدرتی طور سے تصویر کشی کی گئی ہے۔ الغرض پس منظر کی فضا، موضوع اور طرز دونوں لحاظ سے ہندوستانی ہے۔ شکلوں میں یک چشم چہروں ہی کی زیادتی ہے۔ ایسا ایرانی طرز میں بہت کم ہے۔ مُغل طرز کی یہ خوبیاں ہندوستانی مصوّری کے قدیم رواج کا عطیہ ہے۔ راجستھانی طرز کے اثر اور خلط ملط ہی کے نتیجے سے یہ مُغل طرز وجود میں آیا ہے۔ اِس مُغل طرز کا اُصول بھی ہندوستانی ہے۔ یہ تصاویر پیمائش کی رُو سے دو فیٹ سے زیادہ لمبی اور تقریباً دو فیٹ چوڑی ہیں اور اکثر سوتی کپڑے پر بنی ہیں۔ ایرانی تصویروں کے اصول میں یہ باتیں نہیں ہیں۔ اِس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مُغل طرز میں ہندوستانیت

کا ہی زیادہ میل ہے۔ اکبر کے عہد میں ایرانی طرز میں ہندوستانی اصلاحات اور ہندوستانی رواجوں کو ہی زیادہ اہمیت دی گئی تھی۔ اسی سے اُس میں ایران کی آرائش۔ روح اور قدرتی پن آگیا ہے۔ اِس طرح ایرانی اور راجستھانی طرزوں کی خوبیوں کو لے کر اور اُن کو مناسب طور سے ملا جُلا کر اکبر کے زمانے میں یہ طرز بڑی عمدگی سے وجود میں آیا۔ جو اپنے موروثی ایرانی طرز کے رنگ ڈھنگ کو قبول کر لینے پر بھی بہر صورت ہندوستانی ہے۔ اکبر کی حکمت عملی ہی اِس باہم ارتباط کی جڑ ہے۔ تصویروں کا موضوع خواہ ہندو ہو یا مُسلم طرز کی یکسانیت ہر حیثیت سے قائم ہے۔ اِس یکسانیت کو ہم خطوط کی گولائی اور ملائمت، شکلوں میں روانی اور تیزی، ہاتھوں کی حرکت میں جانداری اور مہارت، ہندوستانی لباس و زیورات کے استعمال قدرت کی فطری اور اصلی تصویر کشی میں پاتے ہیں۔ مغل طرز کی تصویروں کی ایک اور بھی خوبی ہے۔ اِس طرز کی تصویریں ایک سے زائد آدمیوں کی مدد سے بھی بنی ہیں کسی نے تصویروں کے نقش و نگار، کسی نے رنگ آمیزی اور کسی نے حاشیہ نگاری کا کام کیا ہے۔

عہد جہانگیری کا مغل طرز۔ اکبر کے زمانے میں ایرانی اور ہندوستانی طرز کے باہم میل سے جو طرز جدید کو فروغ ہوا وہ جہانگیر کے وقت میں پختہ اور پائدار ہوکر کمال کو پہنچ گیا ہے۔ فراہمی اور آمیزش کا زمانہ ختم ہوگیا ہے اور اشاعت و شہرت دینے کا زمانہ شروع ہوگیا ہے۔ جہاں تک موضوع کا تعلق ہے، اس زمانے میں کچھ کوتاہی آگئی تھی۔ کیونکہ جہانگیر اِتنا حوصلہ مند نہ تھا جتنا اُس کا باپ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جہانگیر کے زمانے میں مصوروں میں نوّے فیصدی ہندو مصوروں کے ہوتے ہوئے بھی پُران کی مذہبی اور خیالی کتھاؤں کی تصویر کشی برائے نام رہا ہے۔ جیسا اوپر کہا جاچکا ہے، فن مصوری کا موضوع جہانگیر اور اُس کے درباریوں کی

دلچسپی رہ جاتی ہے لیکن طرز کے نقطۂ نظر سے یہ زمانہ مغل طرز کے کمال کا زمانہ ہے۔
اِس زمانے میں مغل طرز ایرانی اثر سے آزاد ہو گیا ہے۔ اُس میں قدرتی پن آ گیا ہے۔
اُس میں قدرت کی نیرنگیوں کی بہت ہی خوشنما فطری اور حقیقی تصویر کشی کی گئی ہے۔
درختوں اور پھولوں، حیوانوں اور پرندوں کی اِتنی سچّی فطرت نگاری کہیں اور نہیں ملتی۔
اِس فطرت نگاری کی تہہ میں جہانگیر کی مناظرِ فطرت سے دلچسپی اور اُس کا مشاہدۂ قدرت ہی ہے۔ جہانگیر کی مناظرِ فطرت سے دلچسپی مشہور ہے۔ اُس نے اپنے چند مصوروں کو حکم دیا تھا کہ وہ اچھّی طرح قدرت کا مشاہدہ کیا کریں اور جو عجیب شجر۔ ثمر گل۔ بوٹے اور چرند و پرند نظر آئیں اُن کی تصویر بنا لیا کریں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ چرندوں، پرندوں اور پھل پھولوں کا ایک ایسا بے مثل مرقّع تیّار ہو گیا جو اپنی خوبیوں کے لحاظ سے لاجواب ہے۔ اِن میں سے کچھ تصاویر اب بھی پائی جاتی ہیں۔ ترکی مرغ کی ایک تصویر کلکتہ کے عجائب گھر میں موجود ہے۔ ایک دوسری تصویر شکاری پرند باز کی ہے جو لندن کے عجائب گھر میں ہے۔ مناظرِ قدرت کی رنگا رنگی کی یہ سچّی تصویر کشی جہانگیر کے زمانے کی مغل طرز کی ذاتی خصوصیت ہے۔ اِس قدرتی پن کی مُہر اُس کے زمانے کے شکار گاہوں اور میدانِ جنگ کی اُن تصویروں پر بھی پڑی ہے جن میں جانوروں کی تصویر کشی ہوئی ہے۔ شکار کی تصویر کشی بھی جہانگیر کے مصوّروں کا پسندیدہ موضوع تھا۔ اِس زمانے کی کتنی ہی تصویروں میں شاہنشاہ کو شیر کا شکار کرتے ہوئے منقّش کیا گیا ہے۔ یہ تصویریں بڑی ہی جاندار اور رواں معلوم ہوتی ہیں۔
یہاں اصلیت کی ہی خوبی ہے۔ ہاتھی، گھوڑے، شیر، شکاری سپاہی کی تصویر کشی میں بڑی روانی۔ جانداری اور زور ہے۔ مصوّری بڑی ہی پُر اثر ہے اور بے ڈھنگا پن اور آرائش ذرّہ برابر بھی نہیں ہے۔
اِس قسم کی تصویروں میں قدرتی مناظر کی باریک بینی سے جذباتی تصویر کشی

تصویر نمبر ۱۵

ہوئی ہے جس سے مصوّر کے قدرت کی باریکیوں کے مشاہدے کا پتہ چلتا ہے۔ دور کی پہاڑیوں اور قریب کی اُن جھاڑیوں کا جن میں شیر کے چھپنے کی جگہیں ہیں، سچی اور قدرتی تصویر کشی ہوئی ہے جو بہت بے مثل ہیں۔ اِن تصویروں میں تاڑ اور کھجور کے درختوں، بینجنی رنگ کے پھولوں والے کیلے کے درختوں یا سُنہرے بوروں والے آم کے درختوں اور دیگر سب ہی درختوں اور جھاڑیوں کی باریکیوں اور قدرتی پن کی تصویر کشی ہوئی ہے۔ (تصویر نمبر ۱۵)۔

تصویروں کے حاشیوں کی سجاوٹ بھی جہانگیر کے زمانے میں ہی زیادہ ترقّی پذیر ہوئی ہے۔ جہانگیر کے دربار کے مصوّروں نے ادھر زیادہ توجّہ کی ہے۔ اِس زمانے کی تصویروں کے حاشیے بھی اعلیٰ درجہ کے فنی نمونے ہیں۔ شاید اِس قول میں بھی کوئی مبالغہ نہ ہوگا کہ یہ خود اپنی جگہ پر ایک مکمّل فن ہے۔ تصویروں کو اِس طرح کے عمدہ حاشیوں سے سجانے کا رواج پہلے بھی تھا

تصویر نمبر ۱۶

لیکن جہانگیر کے زمانے میں اُس میں زیادہ قدرتی پن اور خوبصورتی لائی گئی ہے۔ تصویروں کے اِن پُرفن حاشیوں کے بنانے میں پھولدار پودوں، لتاؤں اور بیلوں کی آرائش سے کام لیا گیا ہے۔ بیل بوٹوں کے بیچ میں کہیں کہیں تتلیوں،

چڑیوں اور دوسرے پرندوں، پرندوں کی تصویریں بھی بنائی گئی ہیں۔ اس کا خیال رکھا گیا ہے کہ اِن کی تصویروں اور تصویروں کے موضوعات سے مناسبت ہو۔ حاشیوں کی رنگ آرائی بھی مرکوز تصویر کی رنگ آرائی کے مطابق ہی رہتی ہے۔ یہ حاشیے رنگ آمیزی اور ڈیزائن کے لحاظ سے اِتنے خوشنما ہیں کہ کبھی کبھی تو اِن کی کاریگری اصل تصویر سے بھی بڑھ جاتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حاشیے کی تصویر بھی مصوّر ہی تیار کرتے تھے۔ نقّاش نہیں۔ اِن حاشیوں سے مغل طرز کی تصویروں کی خوبصورتی دونی ہو گئی ہے۔ اِن کے بنانے میں جہانگیر کے زمانے کے مصوّروں کے مشاہدۂ قدرت اور قدرتی تصویر کشی کا پورا پورا اعادہ کیا گیا ہے لیکن حاشیہ کے ڈیزائن کے لئے مطلوبہ پیڑ پودوں کی شکلیں اتنی آراستہ بنائی گئی ہیں کہ وہ پہچانے بھی نہیں جاتے۔ اُن پر اکثر سونے کا پاؤڈر چھڑک دیا جاتا ہے۔

اِس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کئی حیثیت سے جہانگیر کے عہد کی تصویریں اکبر کے زمانے کی تصویروں سے سبقت لے گئی ہیں۔ پھر بھی جہاں درباری مناظر کی تصویر کشی ہوئی ہے وہاں جانداری اور روانی کی کمی ہے۔ سنجیدگی اور درباری تعظیم و تکریم کی وجہ سے ایک طرح کا بھونڈا پن آگیا ہے۔ گویا مصوّر یہاں اپنے موقلم کا استعمال کرنے میں آزاد نہیں ہے۔ یہاں اُس کو اپنے موقلم کو قید و بند کے ساتھ چلانا پڑتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہاں اُس قدرتی پن۔ جانداری اور روانی کی کمی ہے، جو جہانگیر کے زمانے کے مغل طرز کی اپنی خوبیاں ہیں۔

شاہجہاں اور مغل طرز کا زوال۔ ابھی جس درباری آداب و تعظیم کا ذکر اوپر ہوا ہے۔ وہ شاہجہاں کے زمانے میں اور بھی بڑھ جاتا ہے۔ فنِ مصوّری مغلوں کی شان و شوکت ہی کو منقش کرنے میں محدود ہو کر رہ جاتا ہے۔ شہنشاہ کا اِس سے ایک طرح سے قطع تعلّق ہو جاتا ہے۔ کیونکہ اُسے تعمیرات سے زیادہ دلچسپی

بھی۔ اِس زمانے کی تصویروں میں بڑا ہی باریک کام ہوا ہے۔ باریکیوں کی مصوری بڑی وضاحت سے کی گئی ہے۔ چٹکیلے رنگ استعمال کئے گئے ہیں ہم آہنگی اور رنگ آمیزی میں چٹک مٹک اور شوخی ہے۔ ہر جزو کے بالتفصیل نقش و نگار اور ہاتھوں کی اداؤں کی خوبصورت نگارش ہے۔ طرز میں ٹکنیک کے نقطۂ نظر سے کہیں بھی کمزوری نہ رہنے پر بھی تصویروں میں جذبات اور جانداری کی کمی سی ہے۔ اعضاء کی خوبصورتی میں گویا روح نکل گئی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے مصوّر کے موقلم میں وہ قوت ہی نہیں رہ گئی ہے جس کے زور پر اُس کی تصاویر گویا بول اُٹھتی ہیں۔ درباری تعظیم و تکریم کی وجہ سے قدرتی پن کی جگہ ایک قسم کا تصنّع اور بھونڈا پن آ گیا ہے۔

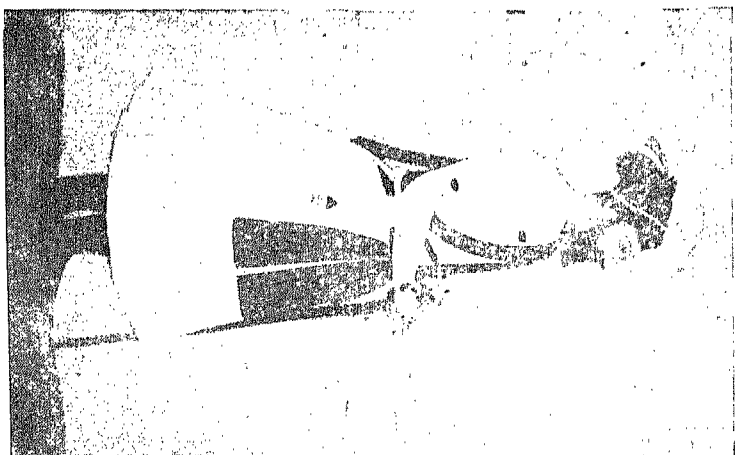
مغل طرز کی انسانی تصاویر۔ مغل طرز کی مصوّری کو انسانی تصاویر کی مصوّری کہا گیا ہے۔ اور اس میں شبہ نہیں کہ ہندوستانی فن مصوّری کی اس شاخ کی سب سے زیادہ ترقّی اسی عہد میں ہوئی۔ پھر بھی انسانی تصویر کشی کا موضوع ہندوستان کی فن مصوّری کا ابتدائی زمانہ سے ہی مرغوب موضوع رہا ہے۔ 'اوشا انرودھ' کی قدیم روایت سے بھی اِس خیال کی تصدیق ہوتی ہے۔ ممکن ہے کہ اجنتا کی دیواری تصاویر میں کچھ انسانی تصاویر بھی ہوں۔ بھگوان بُدھ کی انسانی تصویر کشی کا حوالہ بھی جگہ بہ جگہ ملتا ہے۔ آٹھویں صدی میں سندھ کے پہلے مسلمان حملہ آور کے پاس کچھ ہندو مصوّر اُس کی تصویر منقّش کرنے کے لئے گئے تھے۔ غرض یہ کہ انسانی تصاویر منقّش کرنے کا ہمیشہ سے ہندوستانی مصوّروں کا مرغوب موضوع رہا ہے۔ سنسکرت کی کتابوں میں مصوّروں کو صورت نگار کہا گیا ہے۔ جس سے شاید یہ ظاہر ہوتا ہے کہ صورت یعنی انسانی تصویر کشی اُن کا خاص شغل تھا۔ انسانی مصوّروں کو صورت نگار کہنا ہی زیادہ اچھا معلوم ہوتا ہے۔

مُغل طرز کی انسانی تصاویر کے بھی دو حصّے ہیں کچھ تصاویر ایرانی قلم کی ہیں۔

یہ تصویریں یا تو مُغل اپنے ساتھ لائے یا ایرانی اسکول کے صورت نگاروں نے ہندوستانی طرز کے اثر سے الگ رہ کر انھیں بنایا۔ ان کی سپاٹ لکیریں اور روشنی و سایہ کے اصول کا فقدان ان کے غیر ملکی ہونے کا پتہ دیتا ہے۔ اس طرح کی انسانی تصاویر کی مثالیں بہت ہی کم تعداد میں ملتی ہیں۔ مغل طرز کی انسانی تصویروں پر دیگر تصاویر کی طرح ہندوستانی اثر ہے اور فن کا یہ حصّہ بھی باہم ارتباط کا نتیجہ ہے۔ مُغل شہنشاہوں میں انسانی تصاویر کو منقّش کرانے کا شوق تھا۔ آئینِ اکبری میں لکھا ہے کہ خود شہنشاہ اکبر اپنی انسانی تصویر کھنچوانے کے لئے بیٹھتے تھے۔ اُنھوں نے یہ حکم بھی جاری کیا تھا کہ سب ہی درباریوں کی مجسّمہ تصویریں تیار کی جائیں۔ جہانگیر کو بھی اس کا کم شوق نہ تھا۔ یہاں تک کہ اورنگ زیب کی بھی جوانی سے لے کر بڑھاپے تک کی کتنی ہی مجسّمہ تصاویر ہیں۔ یقیناً اُسے بھی اس کے لئے مصوّر کو وقت دینا پڑا ہوگا کیونکہ مصوّر کے لئے صرف تخیّل کے زور پر کام کرنا ناممکن رہا ہوگا۔ مغلوں کے دربار میں کتنے ہی مصوّر ہندو تھے۔ مُغلوں کی شان و شوکت سے انسانی تصویر کشی کو مدد ملی اور صورت نگاری کا فن خوب پھلا پھولا۔

مُغل شہنشاہوں اور شاہزادوں کی مجسّمہ تصاویر بہت پائی جاتی ہیں۔ اگرچہ اور لوگوں، راجہ مہاراجوں، سنت سادھوؤں، فقیروں اور امیروں کی تصویریں بھی بیشمار ملتی ہیں۔ کہیں دو تین حکمرانوں کی بیٹھی ہوئی مجسّمہ تصویریں بھی بنی ہیں لیکن زیادہ تر انسانی تصاویر میں ایک ہی کھڑی ہی تصویر ہے۔ (تصویر نمبر ۱۷)۔

انسانی تصاویر میں کھینچا ہوا آدمی اکثر کھڑا ہے۔ (تصویر نمبر ۱۷، نمبر ۱۸) تصویر کا پسِ منظر اکثر بغیر کسی رنگ کا یا ہلکے دُھندلے رنگ کا (Neutral tinted) ہوتا ہے اور اس پسِ منظر پر کھینچے ہوئے آدمی کا رنگ اس سے گہرا ہوتا ہے۔ کچھ تصویریں ایسی بھی ہیں جن میں پسِ منظر ہرا اور سیاہ ہے۔ گولائی اور اُبھار پیدا

تصویر نمبر ۱۷

تصویر نمبر ۱۸

کرنے کے لئے صرف ہلکا سایہ اور تبدیلی پیدا کرنے والے نازک خطوط سے کام لیا گیا ہے مغل سونے اور چاندی کے زری کے لباس پہنتے تھے۔ اِس لئے اِن انسانی تصویروں کی پوشاکوں میں بھڑکیلے اور زرق برق سنہرے، روپہلے رنگ استعمال کئے گئے ہیں۔ کہیں کہیں باریک ململ اور تنزیب بھی دکھائی گئی ہے جس کے اندر سے جسم صاف صاف جھلکتا رہتا ہے۔

غرض یہی عہدِ مغلیہ کی انسانی تصاویر کا اچھا زمانہ ہے لیکن یہ تو اوپر کا کام ہے۔ عہدِ مغلیہ کے صورت نگاروں کی قابلیت کا سچا مظاہرہ تو دراصل شکلوں کے بنانے اور شخصیت کے ظاہر کرنے میں ہوا ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے منہ اور سر کی تصویرکشی باریکی اور کاریگری کا بے مثل نمونہ ہے۔ انسانی تصاویر میں صورت نگاروں نے شبیہہ کے ساتھ فطرت نگاری میں جو کمال دکھایا ہے وہ دراصل قابلِ تعریف ہے تجربہ کار صورت نگاروں کو فطرتِ انسانی سے خوب واقفیت ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خصلتِ انسانی کے نفسیات سے وہ خوب واقف تھے۔ صورت نگار اپنے موضوع کی روح کو منقش کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا ہم دراصل انسان کے دل میں جھانک کر دیکھ رہے ہیں۔ مورخین وقت نے اِن شہنشاہوں کی سیرت نگاری کی ہے۔ اُس میں خوف و چاپلوسی کی وجہ سے خامی ہو سکتی ہے لیکن صورت نگاروں نے تو اُن صورتوں کی تصویرکشی کی ہے جن پر اُن کی سیرتوں کے نقوش ہیں۔ عہدِ مغلیہ کی انسانی تصاویر تکنیک کے لحاظ سے بالکل رواجی ہوتی تھیں۔ صورت نگار کے لئے کچھ قواعد و ضوابط تھے جن کے مطابق اُسے چلنا پڑتا تھا اور جن کی خلاف ورزی وہ نہیں کر سکتا تھا۔ اِس قسم کا رواج کا پابند فن اُسی وقت زندہ اور قائم رہ سکتا ہے جب تک وہ باکمال طبقے کے ہاتھ میں ہے یہی وجہ ہے کہ عہدِ مغلیہ کی انسانی تصاویر ظاہرا رواجی صورت نگاری اور آرائشی ہی معلوم ہوتی ہیں۔

لیکن اپنے کمال کے زور پر عہد مغلیہ کے صورت نگاروں نے اُن میں جان ڈال دی ہے اور اِس پائے کی مذکورہ صورت نگاری کے فن کے اعلیٰ نمونے ہیں۔

راجستھانی طرز۔ عہد مغلیہ کے فن مصوری کی تشریح کرتے وقت راجستھانی طرز کا ذکر ہو چکا ہے۔ ہم نے دیکھا ہے کہ اسی طرز سے متاثر ہو کر مغلوں کے ایرانی طرز میں ہندوستانیت کی شمولیت ہوئی۔ ہم یہ بھی دیکھ چکے ہیں کہ اِس طرز کا تعلق مرقع نگاری کے طرز سے بھی ہے جس کی بدلی اور بگڑی ہوئی صورت ہمیں اِس طرز میں ملتی ہے۔ اگر آپ عہد مغلیہ کی تصویروں کے کسی ذخیرے کو دیکھیے تو اُس میں کچھ ایسی بھی تصویریں آپ کو مل جائیں گی جو مغل طرز کی تصویروں سے مختلف ہوں گی اور ٹکنیک کی یکسانیت کے ہوتے ہوئے بھی جن کی ہندوستانیت جان ہے۔ یہی راجستھانی طرز کی تصویریں ہیں۔ اِس طرز کی اشاعت گویا ہندو دھرم کی اشاعت ہے اور ہم اِسے اجنتا کی شاخ کہہ سکتے ہیں۔ دیکھنے ہی سے پتہ چل جاتا ہے کہ یہ مغل طرز سے زیادہ قدیم اور سنجیدہ ہے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ سترھویں صدی کے ترقی یافتہ دور میں تقریباً ۷۰۰ برس کے بعد اِس میں پھر نئی روح پیدا ہوئی اور بھگتی کی تحریک اور نئے ہندو دھرم سے تقویت پا کر یہ از سر نو ترقی پذیر ہوا اور جب اکبر کے دربار میں اِس فراخ دل شہنشاہ کے زیر سایہ مصوروں کا اجتماع ہوا تو اِس طرز کے مصور بھی وہاں پہنچ گئے جن کے بارے میں ابوالفضل نے کہا ہے کہ "ہندو مصوروں کی تصویریں ہم لوگوں کے خیالات سے کہیں بلند ہوتی ہیں اور تمام دنیا میں ایسے مصور کم ہیں جو اُن کے ہم رتبہ ہیں"۔ اِس قسم کے باکمال مصور اکبر کے دربار میں پہنچ گئے اور ایرانی مصوروں کی صحبت میں کام کرتے رہے۔ انھوں نے مشترکہ کوششوں سے مغل طرز کی بنیاد ڈالی اور اُس کو بنایا۔ اِن کے دوسرے بھائی بند بھی تھے جنھوں نے درباری فن کے اثر سے دور

رہ کر اپنی آزادی کو فروغ دیا اور مغلوں کے ساتھ ہی ایک ایک طرز کو فروغ دیتے رہے جو صحیح معنوں میں ہندوستان کا اور عوام کا طرز کہا جا سکتا ہے۔ اجنتا کے بعد اس طرز کے کمال و زوال کی تاریخ اہم دے چکے ہیں۔ اسی کو کچھ لوگ راجپوت طرز بھی کہتے ہیں۔ ایک عرصہ تک جے پور ہندو فن مصوّری کا خاص مرکز رہا۔ اسی سے کچھ لوگ راجستھانی طرز کو جے پور طرز بھی کہتے ہیں۔ گویہ اُس کا بڑا ہی ادنیٰ درجہ ہے کیونکہ اس طرز کا دائرہ بہت وسیع رہا ہے۔ اسی طرز کی ایک شاخ سترھویں صدی میں پہاڑی طرز کے نام سے مشہور ہوئی جس کے بارے میں ہم آئندہ پڑھیں گے۔ ہم پہلے اس راجستھانی طرز کی ہی خوبیوں پر غور کریں گے۔ ہم نے یہاں راجستھانی طرز کے اندر پہاڑی طرز کو شامل کر لیا ہے۔ حالانکہ دونوں میں فرق بھی ہے۔

مُغل اور راجستھانی دونوں طرز ملک میں ساتھ ساتھ چلتے رہے۔ ابھی کچھ ہی دن پہلے لوگ پورے شمالی ہند کی تصاویر کو مُغل طرز کے دائرے میں ہی رکھتے تھے۔ لیکن رفتہ رفتہ جب اُن کے موضوعات اور طرز کا تنقیدی نظر سے مطالعہ ہوا تو دونوں کا فرق ظاہر ہو گیا اور ماہرانِ فن نے ان دونوں برابر برابر چلتے ہوئے طرزوں کے وجود کو تسلیم کر لیا۔ مجملاً دونوں طرزوں میں فرق یہ ہے کہ مغل طرز درباری اور امیروں کی دلچسپی کا سامان ہے اور یہی دراصل اُس کا خاص وصف ہے۔ جب کہ راجستھانی طرز تکنیک میں ہم پلہ ہوتے ہوئے بھی عوام کی چیز ہے اور مذاق اور مذہبیت اُس کی پہچان ہے۔ ایک دنیاوی ہے دوسرا روحانی۔ ایک کا مذاق امیروں کی دلچسپی ہے دوسرے میں عوام کا دل دھڑکتا ہے۔ راجستھانی طرز کی تصاویر میں اجنتا کی دیواری تصویروں کا سا مذہبی حوصلہ ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ بودھ دھرم کی پختہ متانت کی جگہ تحریک

اور عمل کی روشنی نے لے لی ہے۔ مذہب اُس کا خاص موضوع ہے لیکن اِس طرز میں
ہندوستان کی معاشرتی زندگی کے ہر پہلو پر خوشنما روشنی ڈالی گئی ہے۔ ملک کی قدیم
اور دیہاتی کہانیاں بھی اِس طرز کے موضوع رہے ہیں اور ہندوؤں کی معاشرتی
زندگی کا بہت ہی تفصیلی مظاہرہ اِس طرز میں ہوا ہے۔ عوام کے ذریعے عوام کی
دلچسپی اور آسودگی کے لیئے ہی اِس طرز کی تصویریں بنی ہیں اور سیدھے سادے
ہندوستانی دیہاتیوں کی سیدھی سادی زندگی کو یہاں بہت ہی خوبصورتی سے
دکھایا گیا ہے۔ اُس کا رنگ کا آبائی دھندا، اُس کے مذاق کے کھیل تماشے، اُس
کی خانگی زندگی اور اُس کی تصویری پوجا کے طریقوں کو اِس طرز کے مصوروں نے
بڑے حوصلے کے ساتھ منقش کیا ہے۔ اِس طرز کی تصویروں کے دو خاص جزو ہو سکتے
ہیں۔ ایک تو روز کی سیدھی سادی خانگی زندگی کی تصاویر اور دوسرے مذہب اور
زمانۂ قدیم کی تصاویر۔

ا۔ خانگی زندگی۔ سیدھے سادے ہندوستانیوں کی گھریلو زندگی
کی حقیقی خوشنما اور قدرتی تصویر کشی اِس طرز کے مصوروں کے قلم سے ہوئی
ہے اُتنی اور کسی سے نہیں ہوئی۔ گاؤں کے بازار گاؤں کے پنگھٹ، گاؤں کے
گھریلو دھندے گاؤں کے کھیت کھلیان سب ہی اُس کے برش سے منقش
ہو کر زندہ ہو اُٹھے ہیں۔ اپنے ساتھی دستکار کاریگر کی روزانہ زندگی کی مصور
نے بہت ہی قدرتی طور پر تصویر کشی کی ہے مصور خود ان ہی کے بیچ میں رہتا
تھا۔ اِس لئے اپنے موضوع کی ایک ایک بات اور تفصیل سے اُس کو پوری واقفیت
ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اپنی نگاہ کے سامنے کے مناظر اور چیزوں کا خاکہ وہ
کھینچتا جا رہا ہے۔ جولاہوں، کندن گروں، زربافوں، لوہاروں، سناروں سب
ہی کی زندگی کو اِس طرز کے مصوروں نے منقش کیا ہے سب ہی تصاویر اُس کی

تصویر نمبر ۱۹

گہری توجہ، اُس کی مکمل معلومات اور عمیق مشاہدہ کی دلیل ہیں۔ اِن تصاویر میں سے ایک
تصویر میں ایک قالین بُننے والے کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ قالین بُننے والا اُلجھا سا کر
گانٹھیں لگا رہا ہے۔ اُس کے چاروں طرف اُس کے اوزار پڑے ہیں اور ایک
طرف اُس کا جوتا پڑا ہوا ہے۔ سب سامان اپنی جگہ پر بکھرا ہے اور تصویر دیکھ کر
ایسا معلوم ہوتا ہے گویا مصور اِن ہی پیشہ وروں کے بیچ میں رہتا تھا۔ اِن ہی
کا بھائی بند تھا۔ ایک دوسری تصویر میں ہم دیکھتے ہیں کہ ایک کاریگر اپنے لڑکے کو
اپنا آبائی کام سکھا رہا ہے۔ اُس کا چھوٹا بھائی قریب ہی کھڑا ہے۔ اور اُس کی نظروں
سے اپنے بھائی کے قابلانہ علم و ہنر سے مسرت آمیز جذبہ ٹپکا پڑ رہا ہے۔ پاس ہی
دو عورتیں کھڑی ہیں۔ ایک کی گود میں بچہ ہے جو اپنی ماں کے روپہلے کرن پھول
کو پکڑنے کی کوشش کر رہا ہے۔ پورا کا پورا منظر اتنا قدرتی ہے کہ اِن دیہاتی
پیشہ وروں کی ساری زندگی بھی خوبصورت ہو اُٹھی ہے۔

سیاحی۔ سفر اور سفر کے قیام گاہوں وغیرہ کی تصویر کشی بھی راجستھانی
مصوروں کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ اِس قسم کی بہت سی تصویریں آپ کو
ملیں گی جن میں راستوں کی سرائیں، دوپہر کو آرام کرنے کے کسی مقام وغیرہ کی
تصویر کشی ہے۔ پہاڑی قلم کی ایک تصویر ہے جس میں ایک برگد کے پیڑ
کے نیچے کنوئیں کی جگت کے چاروں طرف تھکے ہوئے مسافروں کے آرام
کرنے کا منظر کھینچا گیا ہے۔ ایک عورت ایک سپاہی کو پانی پلا رہی ہے۔
سپاہی کی نظروں میں شکر گذاری کا جذبہ ہے۔ قریب ہی ایک قلی اپنا بوجھ
اُتار کر چبوترے پر آرام سے لیٹا ہوا ہے۔ ایک دوسرا مسافر بیٹھا ہوا آرام
سے حقہ پی رہا ہے۔ پاس ہی ایک نوکر اپنے مالک کے لئے چلم بھر رہا ہے۔
مالک بڑی شان سے آئینہ سامنے رکھے ہوئے بال سنوار رہا ہے۔ ایک عورت

اُس کے پنکھا جھل رہی ہے ۔ دوسری پیر دبا رہی ہے۔ گانوں کے راستے کا یہ منظر اپنی غیر مصنوعی اور قدرتی تصویرکشی کی وجہ سے بہت ہی دلفریب ہو گیا ہے۔ دیکھ کر طبیعت خوش ہو جاتی ہے۔

۲ - مذہبی تصاویر۔ اوپر بیان کیا جا چکا ہے کہ راجپوت طرز اصل میں اجنتا کی دیواری تصویروں ہی کی شاخ ہے۔ بظاہر دونوں طرزوں کی یکسانیت خواہ معلوم نہ ہو لیکن ناقدانہ نظر سے دیکھنے پر یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ اِس طرز میں ادنیٰ پیمانے پر اجنتا کا طرز ہی ایک بار پھر زندہ ہو اُٹھا ہے۔ دونوں کے علامات میں بہت کچھ یکسانیت ہے۔ دونوں کی توجہات کا سرچشمہ مذہب اور اُن کی قومی مصوری کا سلسلہ ہی ہے۔ دونوں طرزوں میں پُختہ خاکے یکساں ہیں اور طرز اور ٹکنیک کی بہت کچھ یکسانیت ہے۔ فرق صرف ظاہری ہے اصلیت میں نہیں۔ اتفاق سے بودھ طرز کے فن کاروں کو وسیع غاروں کی لمبی چوڑی دیواریں مل گئی تھیں، جب کہ اُس کی نسل کے ہندو فن کاروں کے پاس صرف چھوٹے چھوٹے مندر رہتے جن کی دیواروں میں کُھدائی کے کام کی زیادتی ہونے سے سپاٹ اور ہموار جگہ کی کمی تھی۔ اِس لئے اپنے فن کے مظاہرے کے لئے اُنہیں دوسرا میدان لینا پڑا۔ مذہب کی صورت بھی بدل گئی تھی۔ بُدھ کی جگہ وشنو اور شیو دیوتاؤں نے لے لی تھی۔ پوجا پاٹ کے طریقوں میں بھی تبدیلیاں ہو گئی تھیں۔ اِس لئے اِس ملک کے فن کی ظاہری باتوں میں تھوڑی بہت تبدیلی پاتے ہیں۔ جو قدرتی ہے۔ دیواری تصاویر کی جگہ اب چھوٹی چھوٹی تصویروں نے لے لی ہے۔ لیکن ظاہری فرق ہوتے ہوئے بھی روح ایک ہی ہے۔ مذہبی جوش اور وہی فنی تسلسل جو اجنتا میں تھا یہاں بھی موجود ہے۔ اجنتا کی طرح یہ طرز بھی خطوط کشی کا فن ہے۔

یہاں بھی خطوط کی وہی روانی اور وہی وضاحت موجود ہے۔ یہاں بھی ہم کو وہی جذبات، نزاکت اور پرہیزگاری نظر آتی ہے جو اجنتا میں تھی اور جو ہندوستانی زندگی کے زہد و تقوے کا مظاہرہ ہے۔

اس طرز کا ایک بہت بڑا حصہ ہندوؤں ہی کی مشہور تصانیف رامائن اور مہابھارت کو نقش کرنے میں کام آیا ہے۔ یہ دونوں بڑی تصنیفیں ہندو زندگی اور ہندو تہذیب کی بنیاد اور ستون ہیں۔ اس لئے یہ قدرتی امر ہے کہ ہندو مصوروں کی زیادہ تر تصویروں کے موضوع ان ہی تصنیفوں سے لئے گئے ہیں۔ تصویروں میں ان تصانیف کے بیان کردہ واقعات کی بناء پر دیوتاؤں، راجاؤں اور بزرگ ہستیوں کے حالات زندگی منقش کئے گئے ہیں اور تصویر کے دوسری طرف تصویروں کا عنوان اور موضوع لکھ دیا گیا ہے جو بڑی حد تک صحیح ہے۔

جیسا اوپر بیان کیا جا چکا ہے، بودھ دھرم کے زوال کے بعد ہندو دھرم کی تجدید ہوئی اور اُس میں وشنو کے اوتار رام اور کرشن ہندو عوام کی خواہش کے مرکز ہو گئے۔ تُلسی داس سے پہلے عوام میں کرشن دھرم کی ہی زیادہ اشاعت تھی اور اس طرز کی زیادہ تر تصویروں کے موضوعات بھگوان کرشن کی لیلائیں ہیں۔ اس موقع پر بھی اجنتا کا طرز موجود ہے۔ بُدھ کی جگہ اب کرشن نے لے لی ہے۔ جس طرح پہلے بودھ مصوروں کے فن میں بُدھ کے حیات و موت اور اُن کے پہلے اوتاروں کے واقعات اور کتھاؤں کی تصویر کشی ہوئی اُسی طرح اس طرز میں کرشن کے بچپن کے کرامات اور حیات و موت کے لاتعداد واقعات کی تصویر کشی اور مظاہرہ ہوا ہے۔

غرض راجستھانی طرز کی بیشتر تصاویر کے موضوعات کرشن ہیں۔ کرشن بھگوان ہوتے ہوئے بھی انسان تھے۔ اُن کی زندگی عام ہندو طرز کی زندگی تھی۔

یہی سبب ہے کہ ہندوستانی مصوّروں کے طور و طریق اُن میں سما گئے۔
اس لئے اس طرز کی کرشن سے تعلّق رکھنے والی تصویریں بہت ہی خوبصورت
اور دلکش بن گئی ہیں۔ (تصویر نمبر ۱۹)۔

جانوروں کی تصویر کشی بھی اس طرز کی ایک خصوصیت ہے۔ سری کرشن،
گوپال تھے اور اہیر کے گھر میں اُن کی پرورش ہوئی تھی۔ گائیں چرانا اُن کا کام
تھا۔ اس لئے ان مصوّروں کے لئے کرشن کے ساتھ ساتھ اُن کی گائیں بھی
اُن کی عقیدت مندی اور ارادت مندی کا موضوع بن گئی ہیں۔ مُغل طرز میں جو
جانوروں کی تصویر کشی ہوئی ہے اُس میں قدرتی پن اور دنیاوی پن کی خصوصیت
ہے۔ جنگلی جانوروں کے شکار۔ ہاتھیوں اور ہرنوں اور بھیڑوں کی لڑائی کے مناظر
کی تصویر کشی میں جو چیز اُبھر آئی ہے وہ قدرتی پن اور مناظر قدرت کا مشاہدہ ہی
ہے۔ لیکن راجستھانی مصوّروں نے ان جانوروں کو دیوتا بنا کر منقش کیا ہے۔ یہ
جانور اُس کے دُکھ سُکھ کے ساتھی ہیں اور بظاہر انھیں جانور رکھتے ہوئے بھی
اُن کو وہ انسانی خصلتوں ہمدردی۔ رحم محبّت وغیرہ سے مزیّن کر دیتے ہیں۔
بندر کی شکل بندر ہی کی رکھتے ہوئے بھی وہ اُسے دیوتا بنانے میں کامیاب
ہوا ہے۔ تصویر میں جہاں کہیں بھی مصوّری ہوئی ہے، وہاں اس جذبات سے
پُر ہے۔ اگر تصویر دیہات کی گھریلو زندگی کی ہے تو مصوّر کے مویشیوں کے فطری
مشاہدے کا ثبوت دیتا ہے لیکن مذہبی تصویروں میں جہاں کہیں بھی گایوں کے
جھنڈوں کی تصویر کشی ہوئی ہے وہاں وہ تصویر کی پوری فضا کو اپنی بے زبانی
رحم اور اوصاف حمیدہ سے سینچتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ گایوں کی تصویر کشی میں ہر جگہ
روانی اور جان ہے۔ اُن کی دُموں کے ترچھے پن میں جو انداز نہاں ہے اسے دیکھ کر
اجنتا کے ہاتھی کی اداؤں کی یاد آجاتی ہے اور ان کی تصویر کشی میں دراصل

فن کار نے جس ہمدردی کا ثبوت دیا ہے وہ عجیب و غریب ہے۔ موقلم کے ذرا سے اشارے سے اُن کی آنکھوں، اُن کی گردنوں اور اُن کے کانوں میں اِتنی ادا آگئی ہے کہ بے زبان ہو کر بھی وہ زبان والوں سے زیادہ بولتی ہیں۔ راجستھانی مصوّر کی اِس ہمدردانہ مصوّری کو دیکھ کر ہم کو اجنتا کے ہاتھیوں کے مصوّروں کا خیال آجاتا ہے۔

'شیو' بھی اِس طرز کی کچھ تصویروں کے موضوع ہیں۔ وشنو دھرم کے ساتھ شیو دھرم کی بھی ترقی ہوئی تھی اور اِس کی بہت ہی خوبصورت موافقت تلسی کے 'رام چرت مانس' میں ہوئی ہے۔ شیو اور پاربتی کے متعلق بہت سی تصویریں راجستھانی طرز میں موجود ہیں۔ اِن میں کانگڑہ طرز کا شیو کا سندھیا گائتری ناچ بھی ہے۔ دوسری تصویر رام چرت مانس کا پاربتی پرشن (پاربتی کا سوال کرنا) ہے۔

راجستھانی طرز کی شخصی تصاویر۔ مغل طرز کے مصوّروں کی طرح فطرتاً راجستھانی فن کاروں کا مذاق انسانی تصویروں کا منقّش کرنا نہ تھا لیکن زمانے کی پابندی اُسے بھی کرنی پڑی۔ اُس کی جو شخصی تصاویر ملتی ہیں وہ بہت اعلیٰ درجے کی ہیں۔ اِن شخصی تصویروں کو دو درجوں میں تقسیم کرسکتے ہیں۔ پہلے کانگڑہ قسم کی شخصی تصاویر اور دوسری جے پور قلم کی شخصی تصاویر۔ اِن دونوں طرزوں کی شخصی تصاویر میں مُغل صورت نگاروں کی شخصی تصویروں کی سی جان نہیں ہے۔ جے پور طرز کی شخصی تصاویر رواج اور آرائش کی پابند ہیں اور اُن میں بھونڈا پن اور رنگ آمیزی بہت ہی آسان ہے۔ اِن میں سے اکثر شخصی تصاویر خاکوں میں ہی ہیں۔ یعنی وہ ادھوری ہی چھوڑ دی گئی ہیں۔ اِن اسکیچوں میں سب سے زیادہ دیکھنے کے قابل چیز ان کے واضح خاکے ہیں جن کی لائنیں بال کی طرح باریک ہیں۔ کانگڑہ طرز کی انسانی تصاویر ان سے مختلف ہیں اُن

میں زیادہ چمکیلے رنگوں کا استعمال ہوا ہے اور صورت نگاروں نے گولائی اور سایہ و روشنی کے اصولوں پر عمل کیا ہے۔ گو انھوں نے خاص طور سے اُن ہی اصولوں کی پابندی کی ہے جن کو جے پور طرز کے صورت نگاروں نے اپنایا ہے۔ راجاؤں اور سرداروں کی شخصی تصاویر کے علاوہ جنھیں اکثر حُقّہ پیتے ہوئے بنایا گیا ہے۔ اِن شخصی تصاویر کے موضوع سادھو فقیر بھی ہیں جنھیں اُن کے بھگتوں کے بیچ میں نصیحت کرتے ہوئے منقّش کیا گیا ہے۔

ہمیں یہاں ایک بات سمجھ لینا چاہیے کہ اب تک ہم نے راجستھانی طرز کے زیرِ سایہ پہاڑی طرز کی تصاویر کو بھی شامل کیا ہے۔ پہاڑی طرز کو ہم نے راجستھانی طرز کی ایک شاخ کی صورت ہی میں لیا ہے۔ مُغل طرز کے متوازی ملک میں جو ایک واحد ہندوستانی طرز چل رہا تھا اور جس نے جہاں ایک طرف مُغل طرز کو متاثر کرکے ہندوستانی شکل دی وہاں دوسری طرف مُغل طرز کی خوبیوں کو بھی اپنایا۔ اُسی کو ہم نے راجستھانی طرز کہا ہے۔ پہاڑی طرز کو ہم نے اِسی کے ضمن میں لے لیا ہے۔ اگرچہ دونوں میں جہاں بہت کچھ یکسانیت ہے وہاں کچھ اختلاف بھی ہے اور یہ اختلاف اتنا واضح ہے کہ کچھ لوگ اسے راجستھانی طرز سے بالکل جُداگانہ مانتے ہیں اور اُن کی تصویروں کو نہ مُغل طرز کے دائرے میں رکھتے ہیں اور نہ راجستھانی طرز کے۔

راجستھانی طرز کی تاریخ ۱۵۵۰ء سے لے کر اٹھارہویں صدی کے آخر تک پھیلی ہوئی ہے۔ سنہ ۱۷۵۰ء کے قریب قریب اِس طرز کا زوال شروع ہوگیا۔ یہی پہاڑی طرز کے وجود کا زمانہ ہے۔ سترھویں صدی سے اُنّیسویں صدی کے آخر تک یہ طرز شمالی ہند کی کچھ پہاڑی ریاستوں میں پھلتا پھولتا رہا۔ ایک سے زائد عالموں کی رائے ہے کہ اِس طرز کا وجود اور عروج کا کچھ نہ کچھ تعلق مُغل

تصویر نمبر ۲۰

طرز کے زوال سے ضرور ہے۔ اورنگ زیب کے خشک عہد حکومت میں جب
مغلوں کے درباری فن کاروں کی عزّت اور خاطر کم ہوئی تو وہ دربار چھوڑ چھوڑ کر
اِدھر اُدھر چلے گئے۔ ممکن ہے کہ اُن ہی میں سے کچھ فن کار اِن پہاڑی ریاستوں
میں بھی جا بسے ہوں۔ ٹھیک اُسی طرح جیسے پہلے راجپوتانہ کی جے پور وغیرہ
دیگر ریاستوں سے یہ مغلوں کے دربار میں آ بسے تھے مصوّر کانگڑہ۔ جمّو۔ بسولی۔
چمبا۔ ٹیڑھی۔ گڑھوال۔ گلیر وغیرہ پہاڑی ریاستوں میں پہنچ گئے اور اُن کی عنایت
سے پہاڑی طرز اپنے کمال کو پہنچ گیا۔ اِن میں زیادہ تر مصوّر ہندو تھے اور اُن کے
رواج کی تہ میں راجستھانی طرز ہی تھا۔ پھر بھی یہ سوچنا کہ اُنھوں نے اِن ریاستوں
میں آکر ایک نئے طرز کی بنیاد ڈالی۔ یعنی اُن ہی ہاتھوں اٹھارھویں صدی کے
پہاڑی طرز کا پودا لگایا گیا، غلط ہے۔ پہاڑی طرز تو اپنی جگہ پر تھا ہی۔ وجود
کے ساتھ اُن میں بھی نئی زندگی کے آثار آئے۔ یہ دراصل راجستھانی طرز کے
سلسلے ہی میں آتا تھا۔ کانگڑہ کے طرز میں متذکرہ بالا کشمیری طرز کا بڑا اثر ہے۔
اِس کے جذبات کی خاکہ کشی ادا۔ لباس۔ تاج وغیرہ کا نقش کشمیری طرز کے ڈھنگ سا
کا ہے۔ البتہ اُن کی رنگ آمیزی مُغل طرز کی ہے۔ پہاڑی طرز کی جتنی بھی تصویریں
ملتی ہیں سب ہی سترھویں صدی یا اُس کے بعد کی ہیں۔ اِس لئے لوگ فوراً
اُس کا تعلّق مُغل طرز سے جوڑ لیتے ہیں۔

پہاڑی طرز اور راجستھانی طرز میں فرق بھی ظاہر ہے۔ راجستھانی طرز
خاص طور سے مزیّن ہے جب کہ پہاڑی طرز جذباتی ہے۔ مذاق اور جذبات کی
بہت ہی کامیاب تصویر کشی یہاں کے فن کاروں نے کی ہے۔ اُن کے خطوط
جذبات پذیر ہو کر سخت اور نازک ہو گئے ہیں اور اُن کے خطوط میں زندگی۔ روانی۔
حرکت اور لرزش ہے (تصویر نمبر ۲۰) پہاڑی مصوّروں کے موضوع کا دائرہ بہت

ہی وسیع ہے۔ رامائن، مہابھارت اور پُرانوں کی تصویر کشی کے علاوہ تاریخ اور دنیاوی قصّے بھی اِس طرز کے موضوع رہے ہیں۔ اوپر بیان کیا جا چکا ہے کہ ہندوستانی کسان کی روزمرّہ زندگی کی بہت ہی خوبصورت اور ہمدردانہ تصویر کشی اِن مصوّروں نے کی ہے۔ راجستھانی طرز کے ضمن میں جو مثالیں دی گئی ہیں اُن میں بیشتر پہاڑی طرز کی ہیں۔ اِتنا ہی نہیں، اِن مصوّروں نے ہندی کے مشہور شعراء کے کلام سے ترغیب پا کر ہیرو اور ہیروئن کی اِتنی کامیاب تصویریں بنائی ہیں کہ حیرت ہوتی ہے۔ راجستھانی مصوّروں کی طرح 'راگ مالاؤں' کی تصویر کشی بھی اِنھوں نے ہی کی، اور اِس طرح ادب اور موسیقی سے ایک نہ منقطع ہونے والا تعلق برقرار رکھا ہے جو ہندوستانی فنِ مصوّری کی خصوصیت ہے۔

بسولی۔ چمبا اور کانگڑہ اِس طرز کے خاص مرکز رہے۔ سب ہی میں کچھ مطابقت ہے۔

دورِ جدید

اگرچہ راجستھانی، پہاڑی اور مُغل طرز کا رواج کچھ فن کاروں کی نسلوں میں جیوں تیوں جاری رہا تاہم سترھویں صدی کے ختم ہوتے ہوتے مُغل طرز اور اٹھارھویں صدی کے ختم ہوتے ہوتے راجستھانی اور پہاڑی طرزوں کا زوال ہو گیا۔ دہلی اور لکھنؤ میں کچھ مصوّر اپنا کام کرتے رہے۔ اُن کا خاص کام مُغل شہنشاہوں کی شخصی تصویروں کی نقل کرنا رہ گیا جو قطعی نقل ہے اور جن میں فن برائے نام کبھی نہیں ہے۔ اِن کی ٹکنیک اب بھی مُغل ہے۔ لیکن تصویریں بے جان ہیں۔ اِسی زمانے میں کچھ آبائی مصوّر پٹنہ میں بھی آ کر آباد ہو گئے اور اپنا کام کرتے رہے۔ اُن پر یورپ کا اثر پڑا اور اِس طرح ایک

نئے بگڑے ہوئے طرز کی بنیاد پڑی جسے ہم پٹنہ طرز کہتے ہیں۔ اس میں دقائق اور جذبات کا فقدان ہے۔ ان میں شخصی تصاویر کی کثرت ہے۔ راجستھانی طرز بھی اپنے اس زوال کے دور میں پنجاب کی کچھ پہاڑی ریاستوں میں سانس لیتا رہا۔ اور لاہور اور امرت سر اس کے مرکز رہے۔ انیسویں صدی کے آخر تک یہ مغرب کے اثر میں آگیا اور اس اثر کو ہم اس دور کی تصاویر میں دیکھ سکتے ہیں۔

راجستھانی پہاڑی اور مغل طرز اس طرح اپنے زوال پذیر اور بگڑی ہوئی شکل میں ملک میں چل ہی رہے تھے کہ بمبئی، کلکتہ وغیرہ بڑے بڑے صوبجاتی دارالحکومتوں میں فن مصوری کی تعلیم دینے کے لئے کچھ اسکول کھلے۔ ان اسکولوں اور کالجوں میں مغربی فن مصوری کے اصولوں کی بنا پر ہندوستانیوں کو فن مصوری کی تعلیم دینے کا کام شروع ہوا۔ ان کالجوں کے بانیوں نے اس یقین کے ساتھ ہی اپنا کام شروع کیا تھا کہ ہندوستانی فن مصوری ادنیٰ درجہ کا ہے اور ہندوستانیوں کو اپنے ماضی سے کچھ بھی نہیں سیکھنا ہے۔ اس میں کچھ سیکھنے کے قابل ہے ہی نہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کالجوں کے طلباء اور پروفیسر بھی اسی خیال کے تھے کہ مغربی فن کے اصول ہی صحیح ہیں اور مشرق کا فن، فن ہی نہیں ہے۔ لیکن ان ہی افراد میں ایک صاحب ایسے بھی تھے جنھوں نے اپنے ساتھیوں سے اتفاق نہیں کیا۔ انھوں نے پہلے پہل ہندوستانی فن مصوری کو صحیح نقطۂ نظر سے دیکھا اور اپنے رفیق پروفیسروں کی ہاں میں ہاں نہ ملائی، اپنے طلبار کو انھوں نے مشورہ دیا کہ وہ اجنتا، راجستھانی اور مغل طرزوں کی تصاویر کا مطالعہ کریں اور ان سے سبق لیں۔ ان صاحب کا نام مسٹر ای۔ بی۔ ہیول تھا۔ انھوں نے خود ہندوستانی فن مصوری کا بڑی سنجیدگی اور ہمدردی کے ساتھ مطالعہ کیا اور اس موضوع پر بہت کچھ لکھا لکھایا۔

اُن کی کوشش سے ہندوستانی فن مصوّری کے اُصولوں سے مغرب کے فن کار بھی واقف ہوئے اور اُنھوں نے ہندوستانی فن مصوّری کی قدر کرنا سیکھی۔ مغرب کی ہاں میں ہاں ملانے والے ہندوستانیوں نے اِن ہی کی کوشش سے یہ تسلیم کیا کہ ہندوستان کا فن مصوّری بھی اِس قابل ہے کہ اُسے مہذب ملکوں کے فنِ مصوّری میں جگہ دی جائے اور اُسے فن کہا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ کچھ لوگ اِن کو ہندوستانی فنِ مصوّری کی نئی بیداری کا مورث کہتے ہیں۔

لیکن اِس نئی بیداری کو جامۂ عمل پہنانے کا کام مشہور مصوّر مسٹر اونیندر ناتھ ٹھاکر اور اُن کے شاگردوں اور رفیقوں نے کیا۔ ٹھاکر صاحب کی ذہانت اور دلچسپی کے باعث تھوڑے ہی دنوں میں یہ تحریک عالمگیر ہوگئی اور انجام کار ہم اپنے کو ایک بار پھر ایک ایسے دَور میں پاتے ہیں جس میں ہندوستانی فن مصوّری پھر قوّت پکڑنے کی تیاری کر رہا ہے۔ اِس جدید تحریک نے خصوصیت کے ساتھ ماضی سے قوت حاصل کرنے کی کوشش کی ہے۔ پھر چین، جاپان اور ایران کا اثر بھی اِس پر پڑا ہے۔

بنگال اسکول کے اِن مصوّروں نے واٹر کلر اور واش ٹکنیک کا تجربہ کیا ہے۔ اِن تصویروں میں جو بالعموم چھوٹی ہی ہیں کافی حُسن و نزاکت ہے۔ خطوط میں روانی ہے اور آرائش کا قوی اثر ہے۔ اُنھوں نے اجنتا کے قدیم خطوط کی روح کھینچنے کی کوشش کی ہے اور اُنھیں کسی حد تک کامیابی بھی ہوئی ہے۔ لیکن اجنتا کی دیواری تصویروں کی ٹھوس کندہ کاری اِن میں نہیں ہے۔ اِن کی رنگ آمیزی میں نزاکت اور لطافت ہے۔ کہیں کہیں اِن میں حد سے بڑھی ہوئی نزاکت کے باعث تصویروں میں کمزوری آگئی ہے اور مصوّروں نے ڈیزائن کی اہمیت کو نہیں سمجھا ہے۔ بہرحال اِس تحریک کو ہمیں بہت ہی

قدر کی نگاہ سے دیکھنا چاہیئے کیونکہ اس کی وجہ سے ایک بار پھر ہندوستان کے فن کو دنیا میں معقول عزت حاصل ہوئی ہے۔ اس تحریک کی اہمیت اس لئے بھی ہے کہ اسی نے ہندوستانی طلباء کو غلط راستے سے ہٹا کر اس بات کا اعلان کیا کہ روی درما اور اُن کے مقلدوں کی دوغلی تصویروں کی کچھ بھی حقیقت نہیں ہے۔
بنگال کی اس نئی تحریک نے اونیندر ناتھ ٹھاکر کے علاوہ اور بھی کتنے ہی ذہین افراد کی حوصلہ افزائی کی اُنھیں ترغیب دی اور متوجہ کیا۔ اس میں گگنیندر ناتھ ٹھاکر۔ ونکٹپا۔ جامنی رائے اور نند لال بوس کو زیادہ شہرت حاصل ہو سکی ہے۔ مسٹر نند لال بوس اس دور جدید کے سب سے زیادہ ذہین اور کامیاب فن کار ہیں۔ اُن کی تصویروں میں ایک بار پھر اجنتا کی روح بول اُٹھی ہے۔ اُن کے خطوط میں اجنتا کے خطوط کا حسن۔ نزاکت اور زور کسی حد تک آسکا ہے۔ نند لال بوس نیک طبیعت انسان ہیں۔ اُنھیں تمام دنیا سے ہمدردی ہے۔ اُن کا تخیل بلند اور وسیع ہے اور اُن کی تصویروں میں قوت۔ جان اور جذبہ ہے۔ مسٹر ونکٹپا کی تصویروں میں راجستھانی اور مغل طرزوں کی عظمت کی جھلک ہے۔ آنجہانی گگنیندر ناتھ ٹھاکر کی تصویریں اعلیٰ درجہ کی ہیں۔ اُنھوں نے قدرتی مناظر کی بیحد حسین مصوری کی ہے۔ اُن کے کچھ کارٹون بھی ہیں جن میں اعلیٰ درجہ کی درد آمیز طرز کی بے نظیر مصوری ہوئی ہے۔
اونیندر ناتھ ٹھاکر کے اس اسکول نے نمایاں طور پر ایک کام کر لیا ہے۔ اُس نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ مغرب کے اثر میں اپنی روایات کو بھول جانے سے ہندوستانی فن مصوری کی ترقی ناممکن ہے۔ مغرب کا بھوت جو ہمارے اوپر سوار تھا وہ بھی بڑی حد تک اُتر گیا ہے۔ اجنتا وغیرہ سے سبق لیتے ہوئے بھی اس اسکول نے نری نقل نہیں کی ہے اور نہ اُس نے سب ہی کی

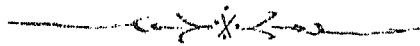
آمیزش سے ایک کھچڑی تیار کرنے کی کوشش کی ہے۔ اِس اسکول کے مصوروں میں ذہانت اور تخئیل کی کمی نہیں ہے اور اوپر جن مصوروں کا ذکر ہوا ہے اُن کا فن اعلیٰ درجہ کا ہے۔ اونیندر بابو میں سب ہی طرزوں سے سبق لے کر سب کو اپنا بنا لینے کی ایک غیر معمولی اہلیت ہے۔ اُن کی تصویروں میں جاپانی، چینی، ایرانی سب ہی کچھ ہندوستانی ہو گیا ہے۔ ہندوستانی روایات اور ہندوستانی ٹکنیک کی تقلید کرتے ہوئے اپنے تخئیل کو موقلم کے ذریعے ظاہر کرنے میں اِس اسکول کے فن کار بہت کچھ کامیاب ہوئے ہیں۔ اِن مصوروں کے موضوع بھی بہت بلند ہیں۔ رامائن، مہابھارت، کالیداس کے ناٹک اور سنسکرت کی دیگر ادبی تصانیف، پُران اور ہندوستان کی قدیم تواریخ سب ہی سے مصوروں نے اپنے اپنے آزادانہ طور سے موضوعات فراہم کئے ہیں۔

بنگال اسکول کی اِس تحریک سے ملک کے دیگر حصوں میں بھی بیداری پھیلی۔ گجرات میں مسٹر روی شنکر راول کے گرد کچھ فن کار جمع ہو گئے۔ انھوں نے گجرات کے قدیم فن مصوری کی روایات کو از سرِ نو زندہ کرنے کی کوشش کی۔

بمبئی کے آرٹ اسکول کے طلباء نے دیواری تصاویر میں خاص قابلیت حاصل کرنے کی کوشش کی لیکن اُن کے طرز میں مبالغہ آمیزی ہے۔ اجنتا کے اصولوں کو وہ بخوبی نہیں سمجھ پائے ہیں۔ طرز اور جذبات میں ہندوستانیت کی کمی ہے کیونکہ طریقۂ تعلیم پرانا مغربی ہی رہا ہے۔

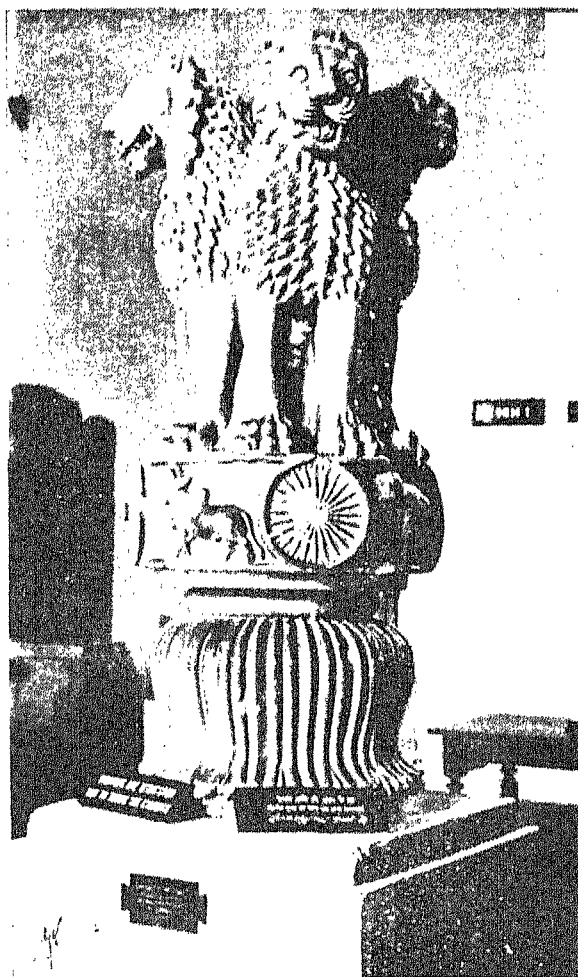
اِن مجموعی کوششوں کے علاوہ اِس بیداری کے زمانے میں کچھ ذاتی کوششیں بھی ہوئی ہیں۔ چغتائی صاحب کا شمار ہم ایسے ہی مصوروں میں کریں گے۔ اِن کی تصویروں میں ہم ایرانی طرز کی ایک نئی ہندوستانی جھلک پاتے ہیں۔

یہ سب تو ہوا اور ہو رہا ہے لیکن کچھ دنوں سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بنگال
کی یہ تحریک اپنی ترقی ختم کر چکی ہے جو ایک دن قوت سے بڑھی۔ آج اس میں
کمزوریاں آگئی ہیں اور غیر جذباتی کریشن اور بے معنی گوپیاں بنانے ہی
میں اس کی طاقت ضائع ہو رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس مبالغہ آمیز نزاکت
اور ظاہری چمک دمک سے دور متعدد مصوروں نے خود اپنے لئے سوچنا
شروع کر دیا ہے۔

بنگال اسکول سے الگ جنہوں نے اس طرح اپنی آزادانہ ترقی
کی ہے ان میں امرت شیرگل نام کی ایک سکھ خاتون بھی ہیں۔ ان کے فن
میں ڈیزائن کے ٹھوس پن (mass & volume) کی اہمیت پر زور دیا
گیا ہے۔ اور ان کی تصویروں میں اجنتا کی دیواری تصویروں کی کندہ کاری
(Plasticity) ان کے آسان بنانے کے اصول پر عمل ان کے موقلم
کی طاقت سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی تصویروں میں ہندوستانی
فن مصوری اور مجسمہ سازی کے اصولوں پر قدرتی طور سے عمل ہوا ہے۔

ہندوستانی فنِ بُت تراشی

ماضی کو محفوظ رکھنا فطرتِ انسانی کی ایک خاص خصوصیت ہے حال کو واضح طور سے ذہن نشین کرنے کے لئے ماضی کی حفاظت نہ صرف ضروری بلکہ ناگزیر بھی ہے۔ ماضی کی بنیاد پر ہی حال کی عمارت کھڑی کی جاسکتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ بنی نوع انسان روزِ ازل سے ہی ماضی کی حفاظت میں مصروف نظر آرہا ہے۔ عدم کو وجود میں لانا یعنی بے صورت کو صورت کی شکل دینا بھی انسانی فطرت کا ایک جزو رہا ہے۔ مذہبی خیال کے لوگوں میں یہ فطرت خصوصیت سے ظاہر ہوتی ہے۔ یہ لوگ نظامِ عالم میں ایک ایسی طاقت کو محسوس کرتے ہیں جو غیر مجسّم ہے۔ جو نظر نہیں آتا اُسے سمجھنا معمولی آدمیوں کا کام نہیں ہے۔ اگرچہ اِس دنیا کو اُس غیبی طاقت کی تخلیق تسلیم کیا گیا ہے تاہم یہ دنیا بھی اتنی عظیم اور وسیع ہے کہ اس کو بھی ذہن نشین کرنا عقل و خرد سے بالاتر بات معلوم ہوتی ہے۔

مذکورۂ بالا دونوں خاص فطرتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ وہ کون کون سے طریقے ہیں جن کے ذریعے بنی نوع انسان اپنی ان فطرتوں کو ظاہر کرتا چلا آرہا ہے؟ مختصر طور سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فنِ تعمیرات، فنِ بُت تراشی، فنِ مصوری، فنِ موسیقی اور ادب اِن ہی کی وساطت سے بنی نوع انسان اپنی اِن فطرتوں کو ظاہر کرتا چلا آرہا ہے۔ اِس باب میں ہمیں تعمیرات۔ مصوری۔ موسیقی اور ادب وغیرہ فنون کے بارے میں کچھ نہیں

تصویر نمبر ۲۱

تصویر نمبر ۲۲

کہنا ہے۔ یہاں تو ہم صرف فن بُت تراشی ہی کو لے کر چلیں گے اور اُسی کی سلسلہ وار تاریخ کو دکھاتے ہوئے اُس کی تنقید اور اُس کے مختلف زمانوں کے طرزوں کی خصوصیات کا ذکر کریں گے۔

فن بُت تراشی کے تبصرے کو واضح طور پر سمجھنے کے لئے ہم اُس کی تاریخ کو مندرجہ ذیل حصّوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:۔

۱۔ قرون اولیٰ　　　　۵۔ شُنگ کا زمانہ
۲۔ زمانۂ ویدک　　　　۶۔ کُشان سالیواہن کا زمانہ
۳۔ شیشوناک اور نند کال　　　　۷۔ گُپت کا زمانہ
۴۔ زمانۂ موریہ　　　　۸۔ مشرقی عہدِ وسطیٰ
۹۔ شمالی عہدِ وسطیٰ

اب ہم ہر زمانے کے فن بُت تراشی پر مختصر تبصرہ کریں گے۔

قرون اولیٰ۔ انسانی تہذیب کی ترقّی کے آغاز ہی سے فطرتِ انسانی بُت تراشی کی طرف مائل ہو گئی تھی۔ آج سے ہزار ہا سال قبل کی بنی ہوئی مورتیوں سے ہمیں خاص طور سے تین مثالیں ملتی ہیں۔ (ا) ہاتھی دانت پر کھُدی ہوئی اُس زمانے کے ہاتھی کی ایک تصویر۔ (ب) گھوڑے کی مورت اور (ج) ہڈی پر بنائی ہوئی ٹٹّو کی شکل۔ ان ہی ابتدائی شکلوں کو ہم فن بُت تراشی کا قدیم نمونہ کہہ سکتے ہیں۔ جیوں جیوں انسانی تہذیب کی توسیع ہوتی گئی تیوں تیوں ہاتھی دانت۔ ہڈی۔ تانبے اور کالنسے وغیرہ کی بنی ہوئی مورتیاں بھی نظر آنے لگیں جن قوموں کی تمدّنی ترقی دیگر قوموں کی بہ نسبت کم تھی وہ قومیں انسان کی شکل ظاہر کرنے والی تانبے کی پٹی ہوئی موٹی چادر کی شکلیں بناتی تھیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاید یہ شکلیں پوجا کے لئے بنائی جاتی ہوں گی۔

جیسا کہ شروع ہی میں کہا جا چکا ہے بُت تراشی سے انسان کے دو خاص مقصد رہے ہیں۔ اوّل تو ماضی کی حفاظت دوسرے عدم کو وجود میں لانا یعنی غیر مجسّم کو مجسّم بنانا۔ اگر ہم دنیا کے ہر زمانے کی بُت تراشی پر غور کریں تو ہمیں یہ صاف معلوم ہو جائے گا کہ اُن کی ساخت کی تہ میں یہی دو مقصد خاص طور سے کام کرتے رہے ہیں۔ ہم نے اوپر جن مورتیوں کی طرف اشارہ کیا ہے، اُن میں بھی اِن ہی دو مقاصد کا تخم پایا جاتا ہے۔ ہاتھی، گھوڑے اور ٹٹو وغیرہ کی مورتیاں بنا کر انسان نے اپنے ماضی کی حفاظت کے جذبے کو آسودہ کیا ہے اور تانبے اکالنسے وغیرہ کی بنی ہوئی انسانی شکل ظاہر کرنے والی مورتیوں کے ذریعے اُس نے اپنی دوسری فطرت یعنی غیر مجسّم کو مجسّم بنانے کی فطرت ظاہر کی ہے۔ فنِ بُت تراشی میں تاریخی مورتیوں کو ہم اوّل درجہ کے تحت میں، اور مذہبی و ذہنی مورتیوں کو دوسرے درجہ کے تحت میں لے سکتے ہیں۔ ہندوستان کی مورتیاں زیادہ تر دوسرے ہی مقصد کو پیشِ نظر رکھ کر بنائی گئی ہیں۔ اُن میں دنیاوی شکلوں کی جھلک نہیں دکھائی بلکہ فن کاروں نے اپنے دیوتاؤں کی خوبصورت شکلوں ہی کو خاص طور سے ظاہر کیا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہندوستان کے باشندے زیادہ تر مورتیوں کو پوجنے والے ہی تھے اور ہیں۔ چنانچہ اسی وجہ سے انھوں نے مورتیوں میں بھی دنیاوی حُسن کی جھلک نہیں دکھائی بلکہ فردوسی حُسن کا خاص مظاہرہ کیا ہے۔ یہ بات آئندہ کی مثالوں سے بخوبی واضح ہو جائے گی۔

موجودہ زمانے میں موہن جودڑو اور ہڑپا میں جو کھدائی ہوئی ہے وہ ہندوستانی تاریخ کے لحاظ سے نہایت اہم ہے۔ ہندوستان کے فنِ بُت تراشی کے سلسلہ میں ہمیں اس سے کافی مدد ملتی ہے۔ اُس

سے ہیں یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ اُس زمانے کے لوگ مٹی۔ پتھر اور
تانبے کی مورتیاں بنانا جانتے تھے۔ اِن مورتیوں پر کچھ ٹکڑے بھی ملے ہیں
جن پر بیل۔ ہاتھی۔ باگ۔ گینڈے اور پیپل کے پتّوں کی مختلف قسم کی شکلیں
ملتی ہیں۔ (تصویر نمبر ۲)۔ اِن مورتیوں میں دو مورتیاں تو خصوصیت سے قابلِ
ذکر ہیں۔ اوّل تو پدماسن لگائے ایک سادھک کی مورتی ہے جو بُدھ کی مورتی
سے کچھ کچھ ملتی جلتی ہے۔ دوسرا ایک ایسا مورتی کا حصّہ ہے جس کی آنکھ،
ناک کے اگلے حصّے پر لگی ہوئی ہے۔ اِن مورتیوں کو دیکھنے سے یہ صاف
ظاہر ہوتا ہے کہ اُس زمانے کے باشندوں کو یوگ سادھن کا بھی علم
تھا۔ اِس سے یہ بھی اندازہ کیا جاتا ہے کہ زمانۂ ویدک میں پہلیں آریہ مذہب
میں جو یوگ سادھن کے عنصر ملتے ہیں، وہ بھی اِن ہی قوموں سے آئے ہوں گے۔

زمانۂ ویدک۔ زمانۂ ویدک میں آریہ مختلف دیوی دیوتاؤں کی پرستش
کیا کرتے تھے۔ اِس پرستش کے دو ہی خاص سبب ہو سکتے ہیں۔ اوّل تو یہ کہ آریہ
اِن دیوی دیوتاؤں کو قدرت کی مختلف طاقتوں کی مجسّم شکل سمجھتے تھے یا دوسرے
نیر پوجا کے جذبے سے متاثر ہو کر اُن کی پرستش کیا کرتے تھے۔ اِن میں
خاص خاص دیوتا یہ ہیں۔ اگنی۔ اندر۔ سوتیا۔ متر۔ ورن۔ وشنو۔ رودر اور یم
وغیرہ۔ اب سوال یہ ہے کہ اِن دیوتاؤں کی مورتیاں اُس زمانے میں بنتی تھیں
یا نہیں۔ اِس بارے میں ڈاکٹر کمار سوامی کی رائے تو یہ ہے کہ اِن کی مورتیاں
اُس زمانے میں نہیں تھیں۔ لیکن ویدوں میں کہیں کچھ ایسے بیانات ملتے ہیں
جن سے مورتیوں کا اُس زمانے میں بننا ہی زیادہ صحیح معلوم ہوتا ہے۔ اِس
کے بعد عالم میکڈانل نے بھی اِسی رائے سے اتفاق کیا ہے۔ ایک دوسرے
ہندوستانی عالم نے بھی ویدک کے دلائل سے اُس زمانے میں مورتیوں کا بننا

ثابت کر دیا ہے۔ رگ وید میں ہمیں ایک جگہ پر ایسا لکھا ہوا ملتا ہے "کون میرے اندر کو مول لے گا؟" جس سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس منتر بنانے والے نے پرستش کے لئے اندر کی مورتی ضرور بنائی ہوگی جس کی وہ پوجا بھی کرتا ہوگا۔ دیوتاؤں کی مورتیوں کے علاوہ کچھ دیویوں کی مورتیاں بھی ہیں۔ جیسے آدیتہ۔ پرتھوی۔ ستری اور امبیکا وغیرہ کی مورتیاں۔ لیکن اِن سب ہی مورتیوں میں ابھی تک ایسی کوئی مورتی نہیں ملی ہے جسے ہم بلاشبہ اُسی زمانے کی کہہ سکیں۔ بہت ممکن ہے کہ کچھ مقامات پر مناسب گہرائی تک کھدائی ہونے پر یہ مل جائیں۔

شیشوناک اور نند کال۔ زمانۂ ویدک کے بعد اب ہم ایک ایسے زمانے میں قدم رکھتے ہیں جہاں سے ہمیں ہندوستان کی سلسلہ وار تاریخ ملتی ہے۔ اس زمانے کا نام "شیشوناک اور نند کال" ہے۔ اس میں ہمیں قدیم مورتیاں ملتی ہیں جو شیشوناک نسل کے کئی راجاؤں کی ہیں۔ ان میں سب سے قدیم اُجات شترو کی مورت ہے جو مہاتما بدھ کا ہمعصر تھا اور ۵۵۲ ق۔م تخت نشین ہوا تھا۔ یہ مورتی متھرا کے پرکھم نامی گاؤں میں ملی تھی اور اس وقت متھرا کے عجائب خانے میں محفوظ ہے۔ اجات شترو ۵۲۵ ق۔م میں انتقال کر گیا تھا۔ لہذا یہ مورتی اُسی سال کی یا اُس سے ایک آدھ سال اِدھر کی ہونی چاہئے۔ اس کے علاوہ دو اور مورتیاں بھی ہیں جو پٹنہ کے قریب ملی تھیں اور اس وقت کلکتہ کے عجائب خانے میں موجود ہیں۔ یہ اُجات شترو کے باپ اجودیا اور اُس کے بیٹے نندوردھن کی ہیں۔ ان تینوں مورتیوں کے طرز ایک ہی ہیں۔ ان میں کافی اصلیت موجود ہے۔ چنانچہ ان میں ماضی کی حفاظت کی قدیم انسانی فطرت واضح طور سے ظاہر ہوتی ہے۔ اسی طرز سے تعلق رکھنے والی اُس زمانے کی تین اور مورتیاں بھی ملی ہیں۔ جن میں دو عورتوں کی اور ایک مرد کی ہے۔ یہ سب ہی مورتیاں عام

انسانی قد سے زیادہ اونچی ہیں۔ کچھ عالموں کا خیال ہے کہ یہ مورتیاں یکشوں کی ہیں۔ لیکن اس رائے کی تصدیق کے لئے کافی ثبوت نہیں ملتے۔ یہ قطعی انسانی مورتیاں ہیں۔ نندوردھن کلنگ کو فتح کر کے وہاں سے بہت سی جین مورتیاں بھی لے آیا تھا جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ پانچویں صدی میں جین مورتیاں بنائی جاتی تھیں۔

عہد موریہ۔ نند خاندان کے بعد ہندوستان میں چندر گپت نے چانکیہ کی مدد سے سلطنت موریہ قائم کی۔ اشوک اس خاندان کا سب سے زیادہ با اثر راجہ ہوا ہے۔ اُس کے زمانے میں ہندوستانی فنون بہت اعلیٰ درجہ پر پہنچ گئے تھے۔ یہ بات اس زمانے کے پتھر کے ستون دیکھ کر ثابت ہو جاتی ہے۔ ان پتھروں کے ستونوں میں بہت اعلیٰ درجہ کی صنّاعی پائی جاتی ہے۔ لہٰذا یہ پتھر کے ستون ہی اُس زمانے کے فن بُت تراشی کے نمونے مانے جاتے ہیں۔ یہ نہ صرف ہندوستان بلکہ دنیا بھر کی ترقّی یافتہ بُت تراشی میں اپنی ایک خاص حیثیت رکھتے ہیں۔ اب تک ایسے تقریباً سترہ پتھر کے ستونوں کا پتہ لگا ہے۔ ان میں سے بیشتر ممالک متحدہ اور بہار ہی میں پائے جاتے ہیں۔

اب ہم ان پتھر کے ستونوں کے طریقۂ تعلیم پر غور کریں گے۔ یہ سب ہی ستون چُنار کے پتھر کے ہیں اور صرف دو حصّوں میں بنے ہیں۔ ان دونوں حصّوں پر ایسی پالش کی گئی ہے کہ دیکھنے والوں کی اُن پر نگاہ نہیں ٹھہرتی۔ یہ پالش ہندوستان کی فن بُت تراشی کی ایک نرالی خصوصیت ہے۔ ان ستونوں کے لاٹ گول اور نیچے سے اوپر تک چڑھاؤ اُتار ہیں۔ ان لاٹھوں کے اوپر کے دو پر گھے" اشوک اور اُس سے قبل کی بُت تراشی کے بہت ہی عمدہ نمونے ہیں۔ ان میں سارناتھ کا "پرگھا" بہترین ہے۔ اس کے سرے پر جو چار شیر بٹھائے گئے ہیں وہ بالکل زندہ معلوم ہوتے ہیں۔ اُن

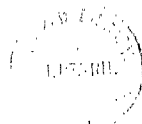
کی شکلیں نہایت ہی خوبصورت اور قابل دید ہیں۔ اُس میں تخئیل اور حقیقت کا بڑا حسین امتزاج ہے۔ بُت تراش محض تخئیل کے پردوں پر بیٹھ کر ہی بلند پروازی نہیں کر رہا ہے بلکہ اُس کا تعلق اِس دنیا ہی سے ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے گویا اُس نے اپنا تمام فن اِن ہی مورتیوں کے بنانے میں صرف کر دیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اسمتھ جیسے نقاد کو بھی یہ تسلیم کرنا پڑا کہ یہ شکلیں دنیا کی حیوانی شکلوں میں بہترین ہیں۔ (تصویر نمبر ۲۱)۔

مذکورہ بالا مورتیوں کے علاوہ موریہ کے زمانے کی کچھ اور بھی مورتیاں ملی ہیں۔ پاٹلی پتر کے قریب دیدار گنج میں چامر گرہنی کی پالش دار مورت فن بُت تراشی کا نہایت عمدہ نمونہ ہے۔ (تصویر نمبر ۲۲) پاٹلی پتر میں ہی ابھی کچھ جین کے ایک قسم کے دیوتاؤں کی مورتیاں ملی ہیں جو اشوک کے پوتے سمپرتی کے عہد حکومت کی بنی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ اِن مورتیوں پر بھی پالش ہے۔ اِن سب میں ہمیں اعلیٰ درجہ کا فن نظر آتا ہے۔

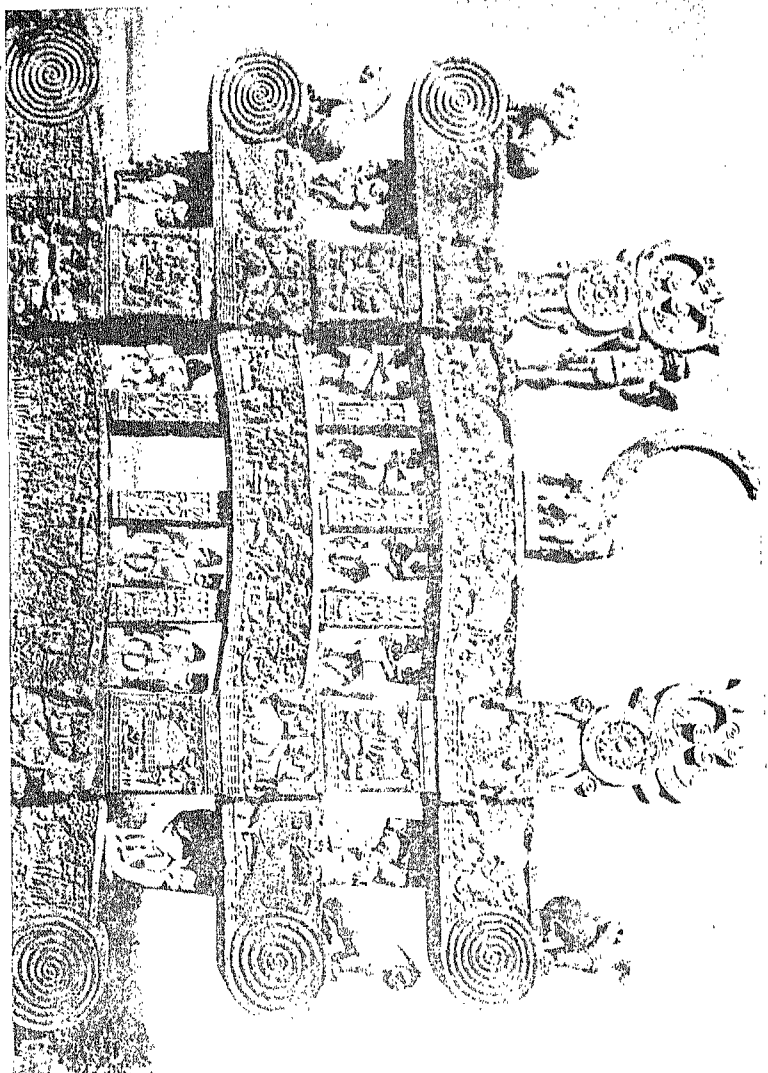
اب ہم موریہ کے زمانہ کے فن بُت تراشی کی چند خصوصیات پر غور کریں گے۔ شیشوناک مورتیاں، اشوک کے زمانے کے ستون، چامر گرہنی کی مورتی اور سمپرتی کے زمانہ کی جین مورتیاں سبھی چُنار کے پتھر کی بنی ہوئی ہیں۔ اِس لئے ممکن ہے کہ فن سنگ تراشی کی توسیع چُنار ہی سے ہوئی ہو۔ جن اشوک کے زمانے کے ستونوں کا ذکر ہم نے اوپر کیا ہے اُن میں غالباً کچھ اشوک کے قبل کی بھی ہیں۔ اشوک کے ستونوں کے "برگھوں" اُس کی سب ہی جلسہ گاہ کے "چھینیچھن" اور عہد موریہ سے لے کر کُشان کے زمانہ تک کی عمارتوں اور مورتیوں پر آنے والے چند "ڈیزائنوں" کے بارے میں کچھ عالموں کا یہ خیال ہے کہ وہ ایرانی فن سے لئے گئے ہیں۔ لیکن اِس قول کی تصدیق کے لئے ابھی تک کافی ثبوت نہیں ملتے۔ موریہ کے زمانے تک ہندوستانی فن بُت تراشی میں کافی ترقی ہو چکی تھی۔ اشوک

کے زمانہ کی مورتیوں میں ہمیں فن کاروں کی اعلیٰ قابلیت کا ثبوت ملتا ہے۔ یہ مورتیاں اتنی خوبصورتی سے بنی ہیں کہ ان میں بھدا پن اور موٹا پن تو برائے نام بھی نہیں ملتا۔ ہر طرف باریکی اور یکسانیت نظر آتی ہے۔

شُنگ کا زمانہ۔ موریہ خاندان میں سمپرتی کے بعد جو حکمراں ہوئے تھے وہ انتظامِ حکومت میں ہوشیار نہ تھے اور اشوک کے زمانے کی طرح ترقی اور امن اب ملک میں نہیں رہ گیا تھا۔ انجام کار آخری موریہ حکمراں برہدرتھ کے زمانے ہی میں فوج نے بغاوت کر دی تھی۔ سپہ سالار پشیہ متر نے اس موقع سے معقول فائدہ اٹھایا اور برہدرتھ کو مار کر پورے ممالک متوسط پر اپنا قبضہ کر لیا۔ اُسی کا خاندان شُنگ خاندان کہلایا۔ اس زمانہ میں فنِ بُت تراشی کے لحاظ سے سانچی اور بھرہت کا خاص درجہ ہے۔ چنانچہ یہاں پر اختصار کے ساتھ اُن کا بالترتیب ذکر کیا جاتا ہے۔

سانچی۔ سانچی میں اشوک کے زمانہ کا بنا ہوا ایک بڑا اسٹوپ ہے۔ اُس کے چاروں پھاٹک بنے ہوئے ہیں اور پیکرما (طواف) کرنے کے لئے "دوہری ویدکا" بھی بنی ہوئی ہے۔ یہ پھاٹک اور ویدکا ہی شُنگ کے زمانے کے فنِ بُت تراشی کے خاص نمونے ہیں۔ پورے پھاٹک کی بلندی چونتیس فیٹ ہے اور اُن میں جو ستون ہیں وہ چودہ چودہ فیٹ اونچے ہیں۔ پھاٹکوں پر بدھ کی زندگی سے تعلق رکھنے والی متعدد خوبصورت اور جاندار تصویریں بنائی گئی ہیں۔ اُن پر کہیں کہیں شیر، ہاتھی، بھینسا، ہرن، سانپ وغیرہ کی جیتی جاگتی تصویریں بنی ہوئی ہیں جو ایسی معلوم ہوتی ہیں گویا وہ بودھ ورکش کا احترام کر رہی ہیں۔ (تصویر نمبر ۲۳) کہیں بدھ کے پہلے جنم کے اُس زمانے کا نقشہ کھینچا گیا ہے جب وہ چھ دانت والے ہاتھی تھے اور اپنی ہتھنیوں کے ساتھ

مکمل سرور میں خوش فعلیاں کر رہے ہے کہیں کہیں اُن بُرہمنیوں کے آشرم کے منظر دکھائے گئے ہیں۔ ان سب مناظر کو اِس طرح تراش کر منقش کیا گیا ہے کہ اُنھیں مورتیوں کے بجائے پتھر پر اُبھری ہوئی تصویریں کہنا ہی زیادہ موزوں ہوگا۔ یہاں پر ایک بات خصوصیت کے ساتھ قابل توجہ ہے اور وہ یہ کہ اُن پھاٹکوں پر کہیں بھی ہمیں بُدھ کی مورت نہیں ملتی۔ اُن کا مقام ایک سواستک مکمل یا چرن کے اشارہ ہی سے ظاہر کیا گیا ہے۔ بھرہُت اور امراوتی کے اسٹوپوں میں بھی ہمیں یہی بات ملتی ہے۔ اِس کا سبب یہ ہے کہ سبھی بڑے آدمیوں کی طرح بُدھ بھی نہیں چاہتے تھے کہ اُن کی مورتی بنائی جائے۔ اِس لئے اُنھوں نے اپنے شاگردوں کو ایسا کرنے سے روک دیا تھا۔

بھرہُت۔ یہاں تک تو سانچی کے فن بُت تراشی کا تذکرہ ہوا۔ اب ہم بھرہُت کے فن بُت تراشی پر غور کریں گے۔ فن بُت تراشی کے لحاظ سے یہ درجہ بھی بہت ہی اہم ہے۔ سانچی کے بعد اسی کا نام آتا ہے۔ ۱۸۷۳ء میں جنرل کیننگھم کو یہاں پر ایک بڑا بودھ اسٹوپ ملا تھا جس کے چاروں طرف پتھر کی باڑھ تھی اور وہ پتھر کی باڑھ مورتیوں سے مزیّن تھی

بھرہُت کی مورتیوں میں ہمیں مختلف موضوعات کی آمیزش ملتی ہے تقریباً ۸۰ مورتیاں تو بُدھ جاتکوں سے تعلق رکھنے والی ہیں اور تقریباً چھ مورتیوں میں بُدھ کی زندگی سے تعلق رکھنے والے تواریخی منظر کندہ ہیں۔ اِن مناظر میں دو منظر خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ ایک تو بُدھ کی زیارت کو جاتے ہوئے راجہ پرسین جت والی کوشل کے رتھ کا منظر اور دوسرے اُسی غرض سے ہاتھی پر جاتے ہوئے راجہ اجات شترو والی مگدھ کا منظر۔ اِن کے علاوہ یکش یکشینوں کی جانوروں کی اور مختلف قسم کے درختوں کی بھی متعدد مورتیاں ملی ہیں۔ یہ مورتیاں بالکل جیتی جاگتی معلوم ہوتی ہیں اور قدرتی پن تو اُن میں بڑی خوبصورتی سے آگیا ہے۔ (تصویر نمبر ۲۴ و ۲۵)۔

تصویر نمبر ۲۳

تصویر نمبر ۲۵

اُن کی خوبصورتی اور اصلیت بھی خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہے۔ عملی زندگی کی بعض مفید چیزوں کی بھی مورتیاں کافی تعداد میں موجود ہیں۔ بعض جاتاک مناظر تو اس طرز کے بنائے گئے ہیں کہ اُنھیں دیکھ کر کوئی بھی شخص اپنی ہنسی ضبط نہیں کر سکتا۔ خصوصاً وہ مناظر جن میں بندروں کے تماشے دکھائے گئے ہیں۔ مثلاً ایک منظر ایسا ہے جس میں بندروں کا ایک مجمع باجہ بجاتا ہوا ایک ہاتھی کو لئے جا رہا ہے۔ دوسرے مقام پر ایک شخص کا دانت ایک بڑے

تصویر نمبر ۲۴

بھاری زنبورے سے اُکھاڑا جا رہا ہے۔ جس کو ایک ہاتھی کھینچ رہا ہے۔
اِن سب مورتیوں میں ہمیں سانچی کے فن بُت تراشی کی بہت کچھ جھلک نظر آتی ہے۔ ایک بات جو سانچی اور بھرہُت کے مناظر میں یکساں طور سے پائی جاتی ہے وہ بُدھ کی مورتی کی کمی ہے۔ دوسرے بھرہُت کی مورتیاں بھی چپٹے ڈول

کی ہیں۔ انھیں بھی سانچی کی مورتیوں کی طرح پتھر پہ تراشی اور اُبھری ہوئی تصویر کہنا زیادہ موزوں ہوگا۔ لیکن جہاں ان میں ایک طرف اتنی یکسانیت ہے وہاں کچھ ذاتی خصوصیات بھی ہیں۔ سانچی کے فن بُت تراشی کی خصوصیات بیان کی جاچکی ہیں۔ اب یہاں صرف بھرہُت کے فن بُت تراشی کی خصوصیات کا ہی ذکر کیا جائے گا۔ اِن مورتیوں کے فن میں عام فن کا اختلاط کافی پیمانے میں پایا جاتا ہے۔ اُن میں اشوک کے زمانے کی لاٹوں اور سانچی کے پھاٹکوں جیسا صاف ستھرا پن نہیں ہے۔ بھرہُت کا عام فن شُنگ کے زمانے کی قریب قریب سب ہی مورتیوں میں موجود ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اُس وقت ملک میں بودھ مذہب کا اثر ہر جگہ پھیل رہا تھا۔ اِس لئے یہ ضروری تھا کہ بودھ مذہب کے اصولوں کے جذبات کا اظہار عام فن ہی کے ذریعے ہو۔ اگر طرز کے لحاظ سے ہم شُنگ کے زمانے کی مورتیوں پر غور کریں تو ہم انھیں دو حصّوں میں منقسم کرسکتے ہیں:— ایک تو عہد موریہ و شُنگ اور دوسرا شُنگ کے زمانہ کا عام فن۔ پہلے حصّے کے مخصوص نمونے سانچی کے پھاٹک ہیں، جن کے طرز اشوک کے زمانے کے طرز سے بہت ملتے جلتے ہیں (تصویر نمبر ۲۳) اور دوسرے حصّہ کے تحت میں بھرہُت کی مورتیاں آتی ہیں۔

سانچی اور بھرہُت کے علاوہ دیگر مقامات میں بھی اُس زمانے کی بنی ہوئی مورتیاں ملتی ہیں۔ اُڑلیسہ کے اودے گری اور کھنڈ گری میں کئی غار ہیں جن میں ایک رانی گُپھا بھی ہے جس کے دروازے پر مورتیوں کی ایک لمبی قطار ہے۔ اُس کے فن بُت تراشی میں اُس کی ایک ذاتی خصوصیت ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ پتھر کی مورت نہیں بلکہ ایک ہی ساخت تصویر اور لکڑی پر کی ہوئی نقاشی ہے۔

اس زمانے کی بنی ہوئی مٹی کی مورتیاں بھی ہندوستان کے مختلف مقامات میں پائی جاتی ہیں۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے۔ شنگ کے زمانے کی مورتیاں چپٹے ڈول کی ہوتی تھیں۔ یہی خصوصیت ان مٹی کی مورتیوں میں بھی پائی جاتی ہے۔ ان مورتیوں کا مفصل حال بیان کرنا اس مختصر مضمون میں ناممکن ہے۔

کشان سالیواہن کا زمانہ۔ شنگ خاندان کے بعد ہندوستان میں کشان سالیواہن کا زمانہ شروع ہوتا ہے۔ اس زمانے میں ملک عروج پر تھا اور فن کی پورے طور سے ترقی ہوئی تھی۔ فن بُت تراشی کے لحاظ سے بھی یہ زمانہ بہت اہم ہے۔ اس زمانے میں گاندھار اور اُس کے قریبی علاقوں میں فن بُت تراشی کے ایک نئے طرز نے ترقی کی۔ جس کا موضوع تو بالکل بودھ ہے اور طرز یونانی معلوم ہوتا ہے۔ اس طرز کی متعدد مورتیاں مل چکی ہیں۔ لیکن اُن پر کوئی ایسی تحریر نہیں ہے جو اُن کے بننے کا زمانہ بتانے میں معاون ہو سکے۔ لیکن دیگر مورتیوں سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ مورتیاں ۵۰ سال قبل مسیح سے لے کر ۳۰۰ سال تک کی ہیں۔ ان مورتیوں میں گوتم بُدھ کی مورتیوں کی بہتات ہے جو ہمیں اُن سے پہلے کی مورتیوں میں نہیں ملتی۔ ان مورتیوں کے بارے میں قابلِ غور سوالات یہ ہیں:۔ (۱) یہ طرز کیسے وجود میں آیا؟ (۲) کہاں تک یہ طرز ہندوستانی فن بُت تراشی سے متاثر ہے؟ (۳) بُدھ مورتی کا خیال اِس نے کیا یا ہندوستان سے لیا؟ اور (۴) اُس زمانے اور بعد کی ہندوستانی فن بُت تراشی پر اس کا کیا اثر پڑا؟

یہ مسائل بہت زیادہ بحث طلب ہیں۔ ان پر دو جماعتوں نے مختلف نقطۂ نظر سے اظہار خیال کیا ہے۔ ان میں سے ایک جماعت کا خیال ہے کہ ہندوستانی فن بُت تراشی کا اِس پر کوئی اثر نہیں پڑا۔ بُدھ کی مورتی کا خیال پہلے اسی فن

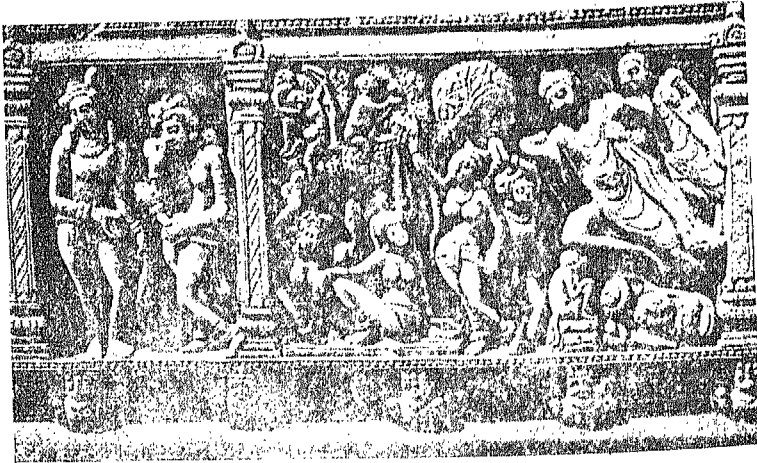
بُت تراشی نے کیا ہے اور بعد کے ہندوستانی فن بُت تراشی پر اس کا گہرا اور مستقل اثر پڑا۔ دوسری جماعت بڑی شد و مد سے اِن سب باتوں کی مخالفت کرتی ہے ۔
پہلی جماعت کے خاص نمائندے فُشے، ولسنسنٹ اسمتھ اور سر جان مارشل ہیں اور دوسری جماعت کے خاص نمائندے ہیول جیسوال اور ڈاکٹر کمار سوامی ہیں۔
اِن دونوں جماعتوں نے اپنے اپنے حق میں کافی دلائل پیش کئے ہیں۔ جن کا جگہ کی قلّت کی وجہ سے یہاں ذکر نہیں کیا جا سکتا۔

اِسی زمانے میں متھرا میں بھی اِس فن کی بڑی ترقی ہوئی۔ شُنگ کے زمانے میں بھرہُت کا مذکورہ بالا عام طرز اور سانچی کا ترقّی یافتہ طرز دونوں ہی رائج تھے۔ مگر اِس زمانے میں دونوں ہی طرز آ کر ایک ہو گئے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اُس زمانے میں دونوں کی آمیزش سے طرز کی ایک مشترکہ شکل سامنے آجاتی ہے۔ مثلاً متھرا کے مورتیوں کے ڈول چپٹے نہیں ہیں۔ لیکن بھرہُت کی آرائشیں اُن میں قریب قریب جیوں کی تیوں پائی جاتی ہیں۔ اِس زمانے کی متعدد مورتیاں متھرا میں ملی ہیں۔ یہ سب سفید چتّی کے روے دار پتّھر کی بنی ہوئی ہیں۔ اِس زمانے کی مورتیوں میں ہمیں گوتم بُدھ کے پدماسن لگائے کھڑے ہوئے بُت بھی ملتے ہیں۔ اِن پر گاندھار طرز کا مطلق اثر نہیں پڑا۔ اِن میں گاندھار طرز کی سی اصلیت نہیں نظر آتی۔ ایک بات اور قابلِ غور ہے۔ اس زمانے کی بُدھ کی کھڑی مورتیاں جو متھرا میں ملی ہیں وہ شیشوناک اور جین مورتیوں کے طرز سے نمایاں طور سے متاثر معلوم ہوتی ہیں۔ اگر متھرا کے صنّاع گاندھار طرز سے متاثر ہوتے تو مندرجہ بالا سلسلے ہرگز نہ پائے جاتے۔ متھرا میں کشان راجاؤں کی جو مورتیاں ملی ہیں اُن کا گاندھار طرز سے کوئی بھی تعلّق نہیں ہے۔ اگر متھرا کے صنّاع بُت تراشی میں اپنی ایک ذاتی خصوصیت نہ رکھتے ہوتے یا اگر گاندھار طرز ہی اُس زمانے

کا ایک خاص طرز ہوتا تو یہ طے شدہ امر ہے کہ کشان راجاؤں کی یہ مورتیاں بھی گاندھار طرز ہی کی بنی ہوتیں۔

اِس زمانے کے متھرا کے فن بُت تراشی کے طرز پر بنی ہوئی مورتیاں اتنی زیادہ تعداد میں ہیں کہ اُن سب کا ذکر کرنا یہاں پر ناموزوں ہوگا۔ لہٰذا ہم یہاں صرف ایک ستونی مورت کا نمونہ دے کر مطمئن کریں گے۔ یہ ستونی مورت لال چتی دار پتھر کی بنی ہوئی ہے۔ جس میں سامنے کے حصّہ میں ایک عورت کھڑی ہوئی ہے۔ اِس عورت کی پوری تصویر بڑی عمدگی سے کھینچی گئی ہے۔ مورت کے ٹھیک پیچھے ایک کھمبا بنا ہوا ہے جس کے اوپر "پرگہ" میں بیٹھنے والی چار سنگھ ناریاں بنی ہوئی ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ یہ مورت کسی محل یا باغ کو سجانے کے لئے بنائی گئی ہے۔

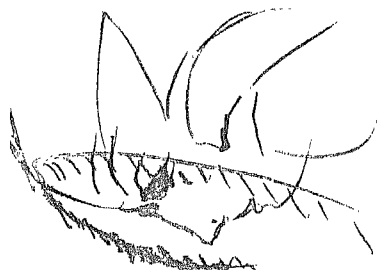
ایک طرف جہاں شمالی ہند میں گاندھار اور متھرا طرز کی زیادتی تھی وہاں دوسری طرف جنوبی ہند میں اُسی زمانے میں ایک آدھ ایسی مثالیں ملتی ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ وہاں کے صنّاعوں نے فن سنگ تراشی کو کافی ترقّی دی تھی۔ مدراس کے

تصویر نمبر ۲۰

گنٹور ضلع کے امراؤتی نامی قصبہ میں تقریباً ۲۰۰ سال قبل مسیح ایک عظیم الشان بودھ اسٹوپ بنایا گیا تھا۔ اس میں متعدد مورتیاں اور آرائشی چیزیں بنی ہوئی ہیں۔ یہاں کا فن جذبہ عقیدت سے لبریز ہے۔ کہیں کہیں مزاحیہ مناظر بھی ہیں۔ یہاں کچھ بدھ کی مورتیاں بھی ہیں جن میں سنجیدگی اور افسردگی پائی جاتی ہے۔ ان مورتیوں کی بلندی ۶ فیٹ سے بھی زیادہ بلند ہے۔ اسی ضلع میں ہی ناگار جن گونڈا نامی ایک مقام ہے۔ جہاں حال ہی میں ایک اسٹوپ کے کچھ آثار ملے ہیں۔ ان کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہاں کا فن بت تراشی امراؤتی کے فن بت تراشی کی طرح عمدہ نہیں کہا جاسکتا۔ (تصویر نمبر ۲۶)۔

زمانۂ گپت۔ اب ہم گپت کے زمانہ کی طرف آتے ہیں۔ یہ زمانہ ہندوستان کی تاریخ کا سنہرا زمانہ کہلاتا ہے۔ اس زمانے میں ملک ہر لحاظ سے بام ترقی پر پہنچا ہوا تھا۔ اس زمانے میں اور فنون نے بھی مکمل طور پر ترقی کی تھی۔ فن بت تراشی نے بھی کافی ترقی کی تھی۔ بت تراش حسن کی باریکیوں سے خوب واقف تھے۔ اس کا اظہار بھی انھوں نے اپنی مورتیوں میں بخوبی کیا ہے۔ ان کے فن میں جذبات اور روحانیات کا حسین امتزاج ہے اور خوبصورتی و دلکشی کی بے نظیر آمیزش ہے۔ انھوں نے اپنے فن کو مزین کیا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی خیال رکھا ہے کہ کہیں وہ تزئین فن کے حقیقی حسن پر نہ چھا جائے۔ لہذا آرائشوں کا اتنا ہی استعمال کیا ہے جو مورتی کے حسن کو حقیقی بنانے میں خاص طور سے معاون ہوں۔ انھوں نے آرائشوں ہی کو سب کچھ مان کر مورتی کے حقیقی حسن کو نظر انداز نہیں کیا۔

جہاں تک تحقیق ہوئی ہے ابھی تک زمانۂ گپت کا کوئی ایسا مندر نہیں ملا ہے جس میں اعلیٰ درجہ کا فن موجود ہو یا جسے ہم اس زمانہ کا بہترین نمونہ مان لیں۔ اس

تصویر نمبر ۲۷

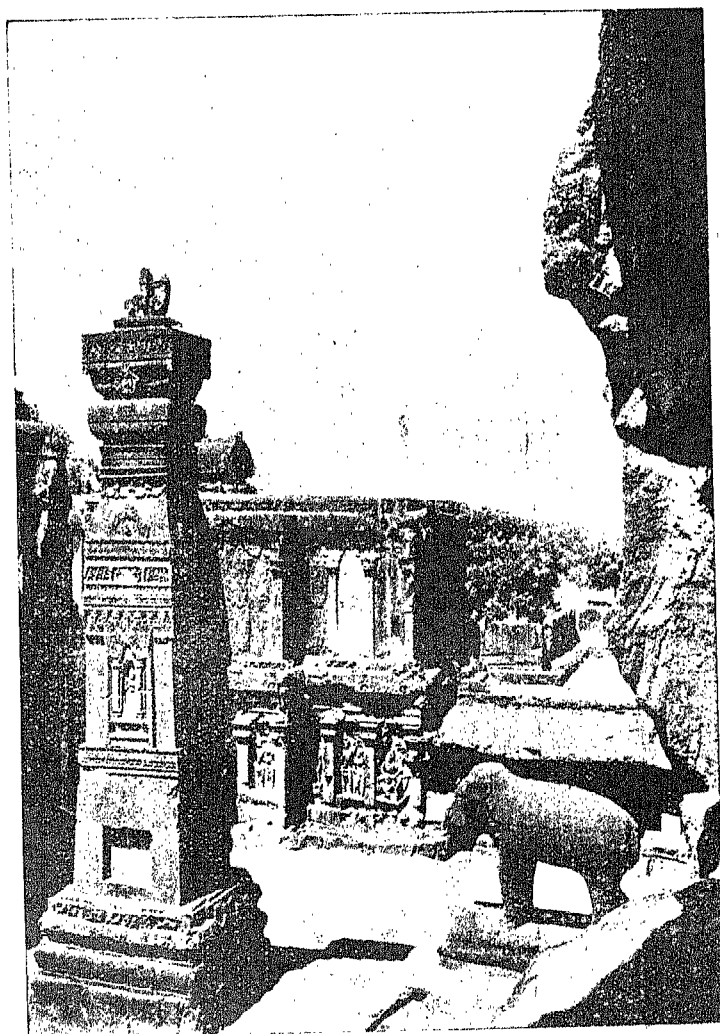
تصویر نمبر ۲۸

زمانہ میں بُدھ کی کئی مورتیاں ملتی ہیں جن میں یہ خاص ہیں:۔ **(۱) سارناتھ کی بُدھ کی مورتی۔** اِس میں بُدھ کو پدماسن پر بیٹھا ہوا دکھایا گیا ہے۔ مورتی کو دیکھنے سے ہی بُدھ کی سنجیدگی، غیر معمولی سکون اور اُن کی نزاکت صاف طور سے ظاہر ہوتی ہے۔ اگرچہ اُن کے ہر عضو سے نزاکت ٹپکتی پڑتی ہے تاہم اُس میں دُنیاداری ذرّہ برابر بھی نہیں چھونے پائی ہے۔ (تصویر نمبر ۲۷)۔ **(۲) متھرا کی بُدھ کی کھڑی مورتی۔** اِس مورتی کا چہرہ متین، افسردہ اور روحانی جذبات سے پُر نظر آتا ہے۔ ساتھ ہی چہرے پر ایک ہلکا سا تبسم بھی ہے۔ گوتم بُدھ ایک نہ جھلملانے والے چراغ کی طرح استقلال کے ساتھ کھڑے ہوئے ہیں۔ (تصویر نمبر ۲۸)۔ **(۳) تانبے کی بُدھ کی کھڑی مورتی۔** یہ مورتی ضلع بھاگلپور کے سلطان گنج میں ملی ہے اور اس وقت برمنگھم میوزیم میں محفوظ ہے۔ اِس مورتی کے چہرے پر بھی غیر معمولی متانت اور نور برستا ہے۔ یہ تینوں مورتیاں درحقیقت بُدھ کی بہترین مورتیاں کہی جا سکتی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے گویا فن کاروں نے اپنے جذبۂ عقیدت کا اِن مورتیوں کے ذریعہ مکمل طور پر اظہار کیا ہے۔ اِن عقیدت مند فن کاروں نے اِن میں اپنے دیوتا بھگوان بُدھ کا درشن کرا کر بنی نوعِ انسان کو بہت فائدہ پہنچایا ہے۔

بُدھ کی مورتیوں کے علاوہ اس زمانہ میں برہمن مذہب کی بھی مورتیاں ملتی ہیں جن میں خاص خاص یہ ہیں۔ **(۱) بھگوان باراہ کی مورتی** جو بھیلسا کے پاس ملی ہے۔ اِس میں بھگوان کے بے نظیر جلال اور طاقت کا مظاہرہ کیا گیا ہے۔ **(۲) گوبردھن دھاری کرشن کی مورتی** جو بنارس میں ملی تھی اور جو اِس وقت سارناتھ کے میوزیم میں رکھی ہے۔ اس میں کرشن کی وہ طاقت ظاہر کی گئی ہے جس میں وہ گوبردھن پربت

کو اُٹھاتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ (۳) **دیوگڑھ میں ایک گپت مندر کے آثار**۔ اِس کی بیرونی دیواروں پر بہت سے حسین منظر بنے ہوئے ہیں۔ یہ سبھی مناظر اپنے جذبات، اپنی جانداری اور دلکشی کے بے نظیر امتزاج سے دیکھنے والوں کے دل کو خوش کر دیتے ہیں۔ (۴) **سورج کی مورتی**۔ یہ مورتی نہایت خوبصورت اور شاندار ہے۔ (۵) **کارتکیہ کی مورتی** جو اس وقت کلا بھون کاشی میں محفوظ ہے۔ یہ مورتی زمانۂ گپت کی مورتیوں میں اپنا ایک خاص درجہ رکھتی ہے۔ اِس میں کارتکیہ بھگوان کی سنجیدگی، قوت اور جوش کی بہت حسین نقاشی ہوئی ہے۔ بھگوان اپنی سواری مور پر بیٹھے دکھائے گئے ہیں۔

اِن مورتیوں کے علاوہ پہاڑ پور (بنگال) میں کرشن لیلا سے تعلق رکھنے والی متعدد حسین اور جیتی جاگتی مورتیاں ملی ہیں۔ اُدھر مغرب میں ریاست بھرت پور میں چار بڑی مورتیاں ملی ہیں۔ اِن مورتیوں میں گپت زمانہ کی تمام خوبیاں موجود ہیں۔ اِس زمانہ میں مٹّی کی بڑی بڑی مورتیاں اور "دو پھالک" بھی بنتے تھے جو پتھر کی مورتیوں سے بھی زیادہ خوبصورت اور جاندار ہیں۔ گپت راجاؤں کے طلائی سکّے بھی اِس زمانہ کے فن بُت تراشی کے نہایت حسین نمونے ہیں۔

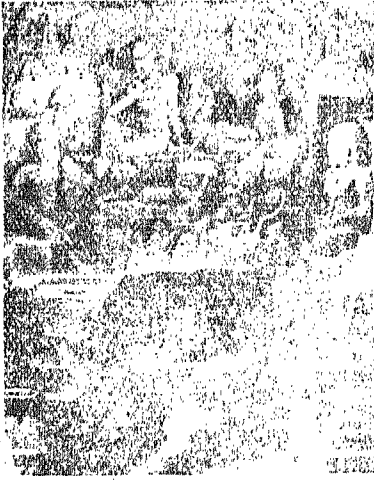
مشرقی عہد وسطیٰ۔ گپت خاندان کے بعد بہت دنوں تک مُلک میں کوئی مستقل حکومت نہیں رہی۔ کہیں کہیں تو طوائف الملوکی کے آثار تک نظر آنے لگے۔ مگر اس زمانہ میں بھی ہمیں بہت سی ایسی مورتیاں ملتی ہیں۔ جو اعلیٰ درجہ کے فن بُت تراشی کا نمونہ ہیں۔ اِس زمانہ کے فن بُت تراشی میں اگرچہ گپت کے زمانہ کی متعدد خصوصیات موجود ہیں۔ تاہم اِس میں واقعات سے جو بڑے بڑے مناظر کندہ کیے گئے ہیں۔ وہ اِس زمانہ کی ایک خاص خصوصیات کے مظہر ہیں۔ اِن مناظر میں کافی روانی اور مہارت پائی جاتی ہے۔ اِسی باعث کچھ عالم اِس

تصویر نمبر ۹۲

زمانہ کو ہندوستانی فن بُت تراشی کا بہترین زمانہ سمجھتے ہیں۔ اِس زمانہ کے فن بُت تراشی کے تین خاص مرکز ہیں۔

(۱) بیرول میں (جسے آج کل ایلورا کہتے ہیں) پہاڑ کاٹ کر بنائے ہوئے مندر۔ اِن کی تعداد پچیس تیس سے بھی زیادہ ہے۔ ان میں نہ صرف برہمن مندر ہیں بلکہ بودھ اور جین مندر بھی ہیں۔ اِن مندروں میں کیلاش نامی برہمن مندر بہترین ہے۔ اِس کی عظمت اور خوبصورتی قابلِ دید ہے۔ (تصویر نمبر ۲۹)۔

مندر کے ہر ایک حصّہ کی تعمیر بے عیب اور فن کارانہ ہے۔ اِس کے چاروں طرف ایک وسیع صحن ہے جو قدرت کی کاریگری نہیں بلکہ انسان کے ہاتھوں بنایا گیا ہے۔ اِس وسیع اور عظیم الشّان صحن کو دیکھ کر دیکھنے والا متحیّر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ اِسی وسیع صحن میں وہ خوبصورت مندر ہے جس میں نہایت ہی خوبصورت دروازے، جھروکے اور ستون بنے ہوئے ہیں۔ اِن دروازوں، جھروکوں اور ستونوں کو پہاڑ کاٹ کر اور اُسے کھوکھلا کر کے بنایا گیا ہے۔ اینٹ، چونا وغیرہ جمع کر کے ہم ایک اونچی سے اونچی عمارت بنوانے کا تصوّر کر سکتے ہیں۔ لیکن پہاڑوں کو کاٹ کر اور اُنھیں کھوکھلا بنا کر بھی ہم اِس طرح کی عظیم الشّان عمارت تیّار کر سکتے ہیں، یہ دراصل

تصویر نمبر ۳۰

ایک غور طلب مسئلہ ہے۔ مذکورہ ستونوں کے اوپر تین مورتی منڈپ ہیں جن میں بیالیس منظر جن کا تعلق پران کے قصوں سے ہے منقش ہیں۔ مثلاً نرسنگھ اور ہرنیہ کشیپ۔ (تصویر نمبر ۳۰)۔ کیلاش کو اٹھاتے ہوئے راون کی منظر کشی کی گئی ہے۔ پاربتی خوفزدہ ہو کر شیو جی کے طاقتور بازوؤں کی پناہ لے رہی ہیں۔ اُن کی سہیلیاں بھاگتی ہوئی دکھائی گئی ہیں۔ لیکن بھگوان شیو نہایت استقلال کے ساتھ بیٹھے ہوئے اپنے قدم سے کیلاش کو دباتے ہوئے دکھائے گئے ہیں۔ (تصویر نمبر ۳۱) دیگر مندروں میں بھی مناظر پائے جاتے ہیں جو نہایت فطری حسین اور جاندار کاریگریاں ہیں۔ مثلاً نرسنگھ اوتار کا منظر، بھیرو کی مورتی اور اندر و اندرانی کی مورتی۔

تصویر نمبر ۳۱

(۲) مورتیوں کا دوسرا خاص مرکز الیفینٹا کے غار کے مندر ہیں۔ ان مندروں میں مہیشور کی عظیم الشان تریمورتی اور شیو تانڈو کی مورتی جیسی متعدد قابل ذکر مورتیاں ہیں۔

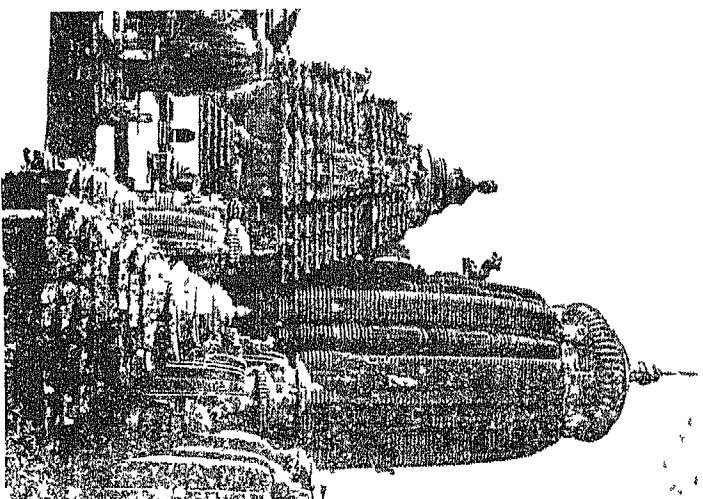
پہلی مورت کے چہرے پر غیر معمولی سنجیدگی ہے۔ اُس پر بڑا سا جٹا جوٹ ایک خوبصورت تاج کا کام دے رہا ہے۔ اس زمانہ کی مورتیوں میں ہمیں ایک بات ملتی ہے۔ وہ یہ کہ ان میں نیچے کا ہونٹ ایسا بنایا گیا ہے کہ وہ موٹا اور نکلا ہوا نظر آتا ہے۔ (تصویر نمبر ۳۲)۔ مہیشور کی عظیم الشان مورت میں بھی یہی بات پائی جاتی

ہے۔ دوسری مورت جس شکل میں آج کل ملی ہے وہ اُس کی شکستہ صورت ہے۔

تصویر نمبر ۳۲

لیکن اِتنا ہوتے ہوئے بھی وہ جذبات میں ڈوبے ہوئے رقّاص کی بہترین تصویر ہے۔ یہاں کی یوگ راج شیو کی مورتی بھی نہایت سنجیدہ اور خوشنما ہے۔ اِن کے علاوہ شیو اور پاربتی کی شادی کا جو منظر منقّش کیا گیا ہے وہ تو بیرول یعنی ایلورا سے بھی زیادہ خوبصورت بن گیا ہے۔ اِس منظر میں دو باتیں دکھائی گئی ہیں۔ ایک تو پاربتی کا اپنے کو سپرد کرنے کا جذبہ، دوسرے مہادیو جی کا اُنھیں محبّت کے ساتھ قبول

کرنے کا جذبہ۔ ان دونوں جذبات کو بُت ساز نے بڑی کامیابی کے ساتھ ظاہر کیا ہے۔
(۳) تیسرا خاص مرکز کانچی کے سامنے ساحل سمندر پر واقع ماتل پورم کے عظیم الشان مندر ہیں جنھیں رتھ کہتے ہیں۔ ان کا شمار دُنیا کی عجیب چیزوں میں کیا جاتا ہے لیکن ماتل پورم کی سب سے زیادہ حیرت انگیز وہ مورت ہے جس میں بھاگیرتھ کی تپسیا کا منظر منقّش کیا گیا ہے۔ یہ مورتی ایک بڑی چٹان پر بنی ہوئی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس منظر میں منقّش حیوان وغیرہ بھی بھاگیرتھ کے ساتھ تپسیا میں مصروف ہیں۔ یہ منظر نہایت مؤثر ہے۔ (تصویر نمبر ۳۳)۔
شمالی عہد وسطیٰ۔ دسویں صدی کے آغاز سے عہد وسطیٰ کا آخری حصّہ چلتا ہے۔ اس زمانہ میں فن کاروں کی قوتّ تخیئل تقریباً کمزور ہوتی چلی جا رہی تھی۔ اب مورت ساز صرف سنگ تراش رہ گئے تھے۔ اُن کی کاریگری میں اصلیت کا فقدان ہو گیا تھا۔ گپت کے زمانہ کی چند خصوصیات کا رواج کی شکل میں خیال رکھتے ہوئے یہ مورت ساز مزین طرز کی طرف رجوع ہو رہے تھے۔ اس زمانہ کو مورتیوں کے آرائش کا زمانہ ہی کہنا زیادہ موزوں ہوگا۔ کیونکہ اس زمانہ میں مورتیاں خصوصیت کے ساتھ تزئین کے خیال ہی سے بنائی جاتی تھیں۔ اس زمانہ کی مورتیاں فن کے لحاظ سے تو نہیں لیکن اپنی آرائش سے دیکھنے والوں کے دل پر بڑا اثر ڈالتی ہیں۔

فن کے اعتبار سے ہم شمالی عہد وسطیٰ کے ہندوستان کو عموماً چھ منڈلوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ (۱) اڑیسہ منڈل جس کے خاص مندر بھونیشور (تصویر نمبر ۳۴) کونارک اور پوری میں ہیں۔ (۲) بنگال بہار منڈل جس کی مورتیوں کا تعلق خاص طور سے مہایان بودھ مذہب سے ہے۔ (۳) بُندیلکھنڈ منڈل جس کے خاص نمونے کھجراہوں کے مندر ہیں۔ (تصویر نمبر ۳۵)۔

تصویر نمبر ۳۳

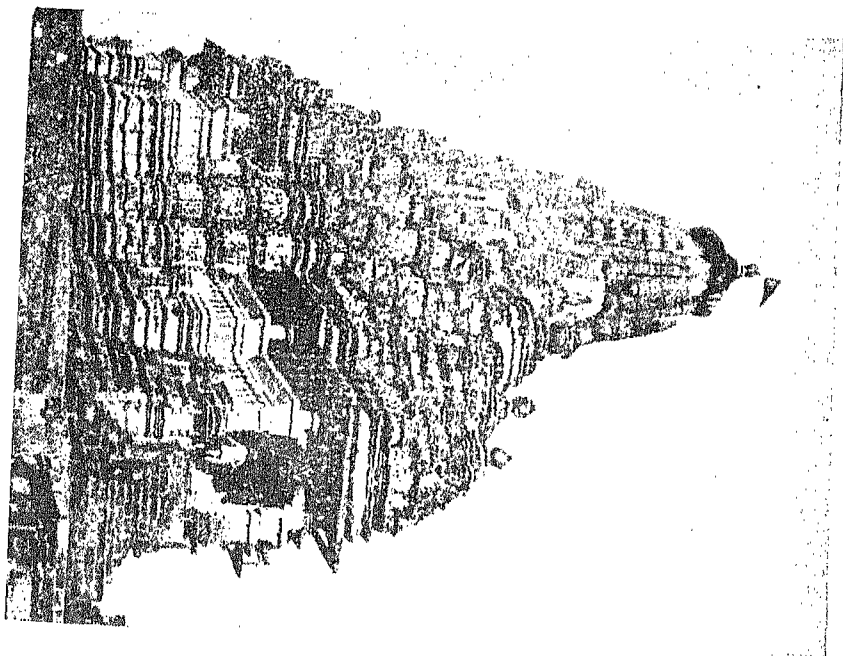
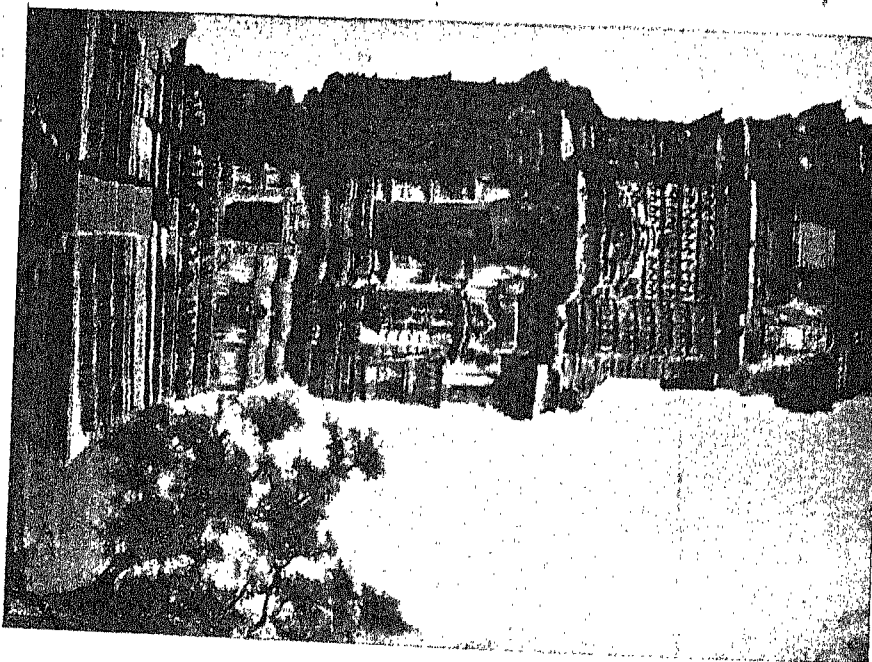
تصویر نمبر ۳۴

(۴) وسط ہند منڈل جس کے ماتحت دھارا نگری کے پرماروں کے بنوائے ہوئے مندر ہیں۔ (۵) گجرات راجستھانی منڈل جس میں گجرات کے سولنکیوں اور اجمیر کے چوہانوں کے بنوائے ہوئے مندر ہیں۔ (۶) تامل منڈل جس کے اندر جنوبی ہند کے اُس زمانے کے بڑے بڑے مندر ہیں۔

اِس زمانہ کے فن بُت تراشی کا مندر کے فن سے گہرا تعلق ہے اس لئے ہم اختصار کے ساتھ مندر کے فن پر بھی غور کریں گے۔ بُندیلکھنڈ میں واقع کھجراہوں کے مندر اس زمانہ کے فن کے بہترین نمونے ہیں۔ ان مندروں میں کنڈریا ناتھ مہادیو کا مندر قابل ذکر ہے۔ (تصویر نمبر ۳۵) اس کے ہر ایک حصہ میں آرائشی اور زیبائشی چیزوں کی بڑی کثرت ہے۔ لیکن ان میں بہت سی ایسی عریاں مورتیاں بھی ہیں جن کا مندر کے پاکیزہ ماحول میں رہنا معیوب اور نامناسب معلوم ہوتا ہے۔ جین مندروں میں ایسی عریاں مورتیوں کا قریب قریب فقدان ہے۔ گوالیار کے قلعہ میں اُس زمانہ کا بنا ہوا ساس بہو کا مندر بھی بہت خوبصورت ہے۔ اس میں چوٹی کا طرز اور چھاجن طرز کی آمیزش بہت ہی اچھی ہوئی ہے۔

اِس زمانہ کا آرائشی طرز گجرات کے مندروں میں کمال کو پہنچ گیا ہے۔ مدھیرا کا سورج مندر، سِدھ پور پاٹن کے مندر اور سومناتھ کا مشہور مندر اسی آرائشی طرز کے نمونے ہیں۔ بڑنگر کے ۱۰۲۶ء کے بنے ہوئے پھاٹک میں بھی یہی طرز پایا جاتا ہے۔ اس زمانہ کے بنے ہوئے متعدد مندر اُڑیسہ میں بھی پائے جاتے ہیں۔ ان میں سے خاص پوری کا جگناتھ مندر کونارک کا سورج مندر اور بھونیشور کے مندر ہیں۔ (تصویر نمبر ۳۴)۔ یہ سب ہی مندر بہت بڑے ہیں۔ ان کی چوٹیاں اوپر پہنچ کر کچھ گول سی ہو گئی ہیں۔ اُڑیسہ کے مندروں میں بھی

عریاں مورتیوں کی بھرمار ہے۔

شمالی عہد وسطیٰ کے مندروں کے مختصر ذکر کے بعد اب ہم اُس زمانے کی مورتیوں کی طرف توجہ کریں گے۔ اس زمانہ کی مورتیوں کے بارے میں کچھ خاص باتیں جان لینا ضروری ہے۔ زیادہ تر مورتیوں کے چہرے پر ریاضت کا جذبہ ظاہر کیا گیا ہے۔ چہرے میں گال بھرے بھرے اور اُبھرے ہوئے ہوتے ہیں۔ اِن مورتیوں میں بل کھاتے ہوئے جسم کا بہت ہی مبالغہ آمیز مظاہرہ ہوا ہے۔ حقیقت کا خاص خیال نہیں رکھا گیا ہے۔ شمالی ہند کے عہد وسطیٰ کی پتھر کی مورتیاں دو حصّوں میں تقسیم کی جا سکتی ہیں۔ ایک تو چُنار اور دیگر کانوں کی روے دار پتھروں کی بنی ہوئی اور دوسری پال راجاؤں کے زمانے کی بنی ہوئی بنگال اور بہار کی مورتیاں جو گیا کے کسوٹی اور اُس سے ملتے جلتے پتھروں کی بنی ہوئی ہیں۔ معمولی پتھر کی مورتیوں میں مھوبے میں ملنے والی پدم پانی اولوکیتیشور اور سنگھ ناد اولوکیتیشور کی مورتیاں قابل دید ہیں۔ ان میں ہمیں فن کاروں کے تخئیل کا پتہ ملتا ہے۔ کلا بھون میں ایک مورتی شیو اور پاربتی کی شادی سے تعلق رکھنے والی ہے۔ یہ مٹیلے گلابی پتھر کی بنی ہوئی ہے اور اس کا فن اعلیٰ درجے کا ہے۔ اِس مورتی میں بیحد قدرتی پن اور جان ہے۔ اِس میں آرائشوں کی بھی غیر ضروری کثرت نہیں ہے۔ عہد وسطیٰ میں رقص کرتے ہوئے گنیش جی کی مورتیاں بھی بنتی تھیں۔ ایسی ایک مورتی بھارت کلا بھون بنارس میں ہے۔ یہ چُنار کے پتھر کی بنی ہوئی ہے۔ اس میں گنیش جی کی صورت جذبات سے پُر ہے۔ رقص کی خوشی اُن کے چہرے سے ٹپکی پڑتی ہے۔ پال راجاؤں کے زمانے میں دھاتوں کی مورتیاں بھی بنائی جاتی تھیں۔ ان میں بھی تزئین کی طرف ہی زیادہ توجّہ دی گئی ہے۔

چودھویں صدی کے آغاز سے زمانۂ جدید تک۔ تیرھویں صدی کے بعد کے فن بُت تراشی میں پہلے جیسی زندگی نہیں رہ گئی ہے۔ مسلمان فاتح بُت پرستی کے خلاف تھے۔ انھوں نے فن بُت تراشی کی ذرا بھی حوصلہ افزائی نہیں کی۔ بلکہ وہ اُسے جڑ سے مٹا ہی دینا چاہتے تھے۔ چنانچہ اس زمانے کے فن میں تخئیل کی ہر جگہ کمی پائی جاتی ہے۔ آرائش ہی کی طرف توجہ دی گئی ہے۔

پندرھویں صدی میں مہارانا کمبھا نے اپنی گجرات کی فتح کی یاد میں ایک بہت بڑا کیرتی استمبھ بنوایا۔ اُس کی زیبائش بڑی خوبی سے ہوئی ہے۔ لیکن مورتیاں بالکل بے جان سی ہیں۔ اِس کیرتی استمبھ میں متعدد دیوی دیوتاؤں کے علاوہ جگہ بہ جگہ ستارے، چاند اور موسموں کی مورتیاں بھی بنی ہیں۔ (تصویر نمبر ۶۳)۔ ایک جگہ پر عربی میں اللہ کا نام بھی کندہ ہے۔ سولھویں صدی میں مان سنگھ نے بندرابن میں گوبند دیو کا مندر تعمیر کرایا جس کی خصوصیت یہ ہے کہ زیبائش کے لئے جیومیٹرکس تزئینوں ہی کا استعمال کیا گیا ہے۔ اِن مندروں کو دیکھنے سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ شمالی ہند میں فن بُت تراشی روز بروز زوال پذیر ہو رہا تھا۔

غنیمت ہے کہ جنوبی ہند میں اس زمانہ کا فن بُت تراشی اور فن مندر سازی موجود ہے۔ دکھن نے ہندوستانی فن بُت تراشی کے سلسلہ کو برقرار رکھنے کی بہت پہلے سے کوشش کی ہے۔ زندگی کی تازگی کا اظہار جنوبی ہند کے فن بُت تراشی میں بخوبی ہوا ہے۔ نٹ راجہ کی مورت اِس کی زندہ مثال ہے۔ اِس مورتی میں بھگوان کا رقص کرتے ہوئے عظیم الشان شکل بھی منعکس ہے۔ فن بُت تراشی کی از سر نو ترقّی کے جذبہ ہی نے دکھن کو نٹ راج کی مورت کے اعلیٰ تخئیل کی طرف رجوع کیا۔ نٹ راج کی مورتی کی صحیح تشریح برہمانڈ کے اہرنش رقص سے اور نئے رسم جن سے پوشیدہ تانڈو نہرتیہ سے کی جاتی ہے۔ فن بُت تراشی کی تاریخ میں

نٹ راج مورتی کا وہی درجہ ہے جو بھگوان بُدھ کی مورتیوں کا۔ اس مورتی میں رفتار اور تمدن کی رہنمائی کی گئی ہے۔

نٹ راج کی جو مورتیاں ملی ہیں اُن میں زیادہ تر تانبے کی بنی ہیں۔ (تصویر نمبر ۳۷ و ۳۸)۔ نٹ راج کی مورتی کا بہترین نمونہ تنجور کے ورہدیشور مندر میں ہے۔ بھگوان رقص میں مست ہیں۔ اُن کے عضو عضو سے تازگی جھلک رہی ہے۔ داہنے ہاتھ میں ایک ڈمرو بج رہا ہے اور بائیں ہاتھ سے سب کو جھلسا دینے والی آگ کے شعلے نکل رہے ہیں۔ ان مورتیوں کے علاوہ دکھن میں کالنیا کی اور بھی بہت سی مورتیاں ملی ہیں جن کی جُدا جُدا ذاتی خصوصیات ہیں۔ دکھن نے دھات کی متعدد شخصی مورتیاں بھی بنائیں جن میں اعلیٰ درجہ کا فن پایا جاتا ہے۔ مشہور ریاست وجے نگر میں فن بُت تراشی کی اچھی ترقی ہوئی۔ اس شہر میں متعدد مندر اور دیو استھان بنے ہوئے تھے جن میں عموماً آرائشی طرز ہی کا استعمال کیا گیا تھا۔ سولھویں صدی کا بنا ہوا تاڑ پتری (ضلع آنند پور مدراس) کا مندر وجے نگر طرز کا بہت اچھا نمونہ ہے۔ یہ مندر سبز پتھر کا بنا ہوا ہے۔ خوش قسمتی سے آج کل بھی دکھن میں ایسے بُت تراش موجود ہیں جن میں اچھی مورتیاں بنانے کی قابلیت ہے۔ ان بُت تراشوں میں تخیل کی بھی کمی نہیں ہے۔

اوپر ہم نے اختصار کے ساتھ فن بُت تراشی کی تاریخ پر تبصرہ کیا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ اس وقت ہمارے فن بُت تراشی میں پہلے کی سی عمدگی اور زندگی نہیں رہ گئی ہے۔ ہمیں اپنی قدیم روایات کا خیال رکھتے ہوئے فن بُت تراشی کی از سرِ نو ترقی کے لئے کوشاں ہونا چاہیئے۔ مغربی فن بُت تراشی کی تقلید سے ہمارے فن کی ترقی ناممکن ہے۔ ہاں اگر ہمارے فن بُت تراشی پر زمانۂ جدید کی خصوصیات کا فنی نقش رہے تو اچھا ہی ہوگا۔

تصویر نمبر ۳۷

تصویر نمبر ۳۸

SECTION II

V. Important

فنِ مصوّری کے مخصوص ڈھانچے

(Art Structure)

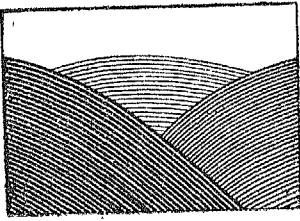
بیرونی دنیا کی سب ہی چیزوں کو ہم اپنی آنکھوں سے دیکھتے سمجھتے اور پہچانتے ہیں۔ آنکھوں سے دیکھنے کا عمل فوٹو کھینچنے کے کیمرے کے کام کی طرح ہی ہوتا ہے۔ کیمرے میں ایک لینس لگا ہوتا ہے۔ فوٹو کھینچے جانے والے شخص کی شبیہ کیمرے کے مُنہ پر لگے ہوئے لینس کے ذریعے فوٹوگرافک فلم یا پلیٹ پر اُتر آتی ہے۔ اِسی طرح ہماری آنکھوں کے سامنے جو چیز آتی ہے اُس کی شبیہ پتلیوں سے ہوکر رٹینیا (Ratina) پر جا پڑتی ہے۔ 'ریٹنیا' کا تعلق دماغ سے ہوتا ہے۔ جیسے ہی 'رٹینیا' پر کوئی شبیہ اُترتی ہے' دماغ کو اُس کی فوراً اطلاع ہو جاتی ہے۔ اُس کے بعد اُس چیز کو سمجھنے بوجھنے کا کام شروع ہوتا ہے۔ پہلی بار جب ہم کسی چیز کو دیکھتے ہیں تو اُس کی شبیہ کا تصوّر ہمارے ذہن میں بنا رہتا ہے۔ دوسری مرتبہ جب وہی چیز ہمارے سامنے آتی ہے تو ہمارا پُرانا تصوّر جاگ اُٹھتا ہے اور اُس چیز کو پہچاننے میں دقّت نہیں ہوتی۔ اِس طرح جو نقشہ ہمارے رٹینیا تک پہنچتا ہے اُسے دوسرے الفاظ میں ہم دیکھی جانے والی چیز کا پیٹرن کہہ سکتے ہیں۔ منظری تصویر کی سب ہی باتیں اس میں ہوتی ہیں، خطوط۔ شکل۔ رنگ اور اُس کی روشنی کی مقدار۔ منظری تصویر کے اِن ڈھانچوں کا اختلاط مختلف طور سے ہو سکتا ہے اختلاط کی یہ قسمیں ہر چیز کو ایک طرح کی ذاتی حیثیت جسے خصوصیت بھی کہہ سکتے ہیں، عطا کرتی ہیں۔

ہم جب کسی چیز کو دیکھتے ہیں تو اُس پر اپنی رائے ظاہر کرتے ہوئے عموماً یہ کہتے ہیں کہ یہ تصویر اچھی ہے یا بُری ہے۔ اس طرح کے پہلے احساس۔ پسند اور مشق کے مطابق ہم اپنے جذبات کا اظہار کرتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں ہم اسے اپنا سرسری احساس کہہ سکتے ہیں۔ جیسے جیسے ہمارے احساسات کا دائرہ وسیع ہوتا جاتا ہے اور دوسروں کے احساسات کو سمجھنے بوجھنے کا ہمیں موقع ملتا ہے ویسے ویسے ہم اپنے پہلے احساسات میں ترمیم و تنسیخ کرتے جاتے ہیں۔ ترمیم و تنسیخ کے بعد جو چیز ہمارے سامنے آتی ہے اُسے ہم اپنے احساسات کا جوہر یا احساس کہتے ہیں۔ کسی تصویر کو دیکھ کر ہم اپنے سہل احساسات کو ظاہر کرنا اپنی پسند کے مطابق کسی تصویر کو اچھا یا بُرا کہنا تو آسان ہے لیکن اپنی اس رائے کے عملی پہلوؤں پر روشنی ڈالنا دشوار ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اپنے احساسات کے پختہ ہونے پر ہی ہم ایسا کر سکتے ہیں۔ کسی ایک قسم کی چیز یا تصویر کو دیکھنے پر کس قسم کے احساسات ہمارے دل میں پیدا ہوں گے ہمیں اس کا کچھ علم ہونا چاہیئے۔ جتنا ہی زیادہ ہمارے احساسات کا دائرہ وسیع ہوگا اُتنا ہی زیادہ ہم اُس چیز کی اچھائیوں و بُرائیوں کا تجزیہ کر سکیں گے۔ کوئی چیز۔ تصویر یا نظارہ ہمیں اچھا لگا یا بُرا، یہ تو سب ہی کہہ سکتے ہیں۔ لیکن کیوں اچھا لگا یا بُرا لگنے کے کیا وجوہ ہیں، یہ سب نہیں بتا سکتے۔ جو بھی ہو۔ کسی چیز کی خوبصورتی کی قدر کرنے کے لئے اِن سب باتوں کا جاننا ضروری ہے۔ مشاہدات قدرت میں جتنی چیزیں پائی جاتی ہیں، اُن کی ایک ذاتی شکل ہوتی ہے۔ رنگ ہوتا ہے۔ قوت ہوتی ہے۔ رنگ و روپ اور قوت وغیرہ کی مقدار پر ہی اُس کی ذاتی حیثیت کا دار و مدار ہے۔ اِس لئے کسی بھی چیز کی قدر کرنے کے لئے اُس کی ذاتی حیثیتوں اور ذاتی خصوصیتوں سے واقف ہونا ضروری ہے۔ ہمیں اُن ڈھانچوں کے بارے میں معلوم ہونا

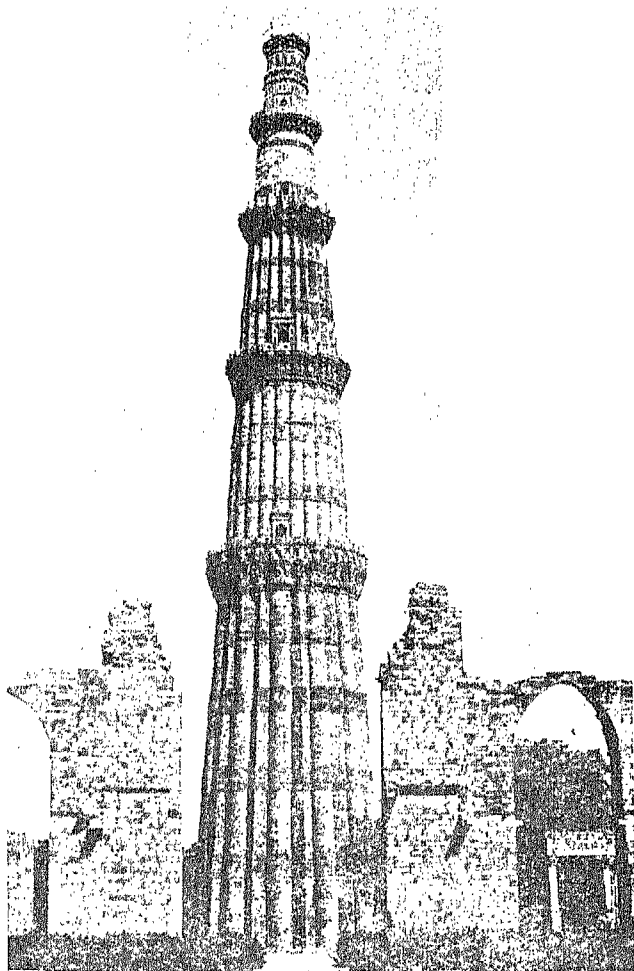
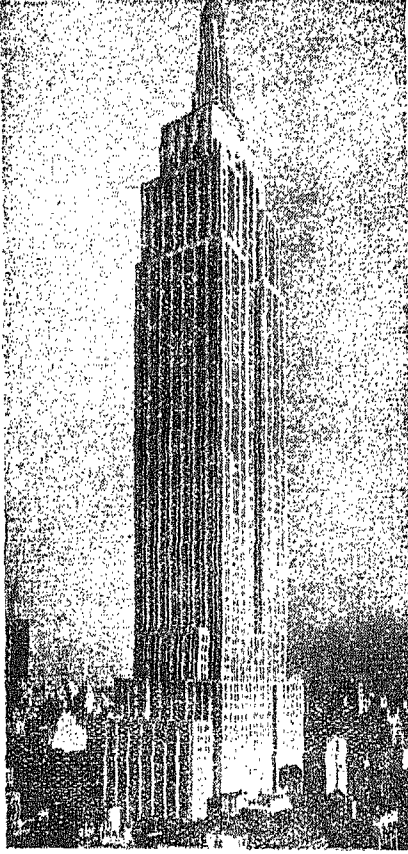
چاہئے جو ایک چیز کو دوسری چیز سے مختلف حیثیت دیتے ہیں۔ فنی کارناموں کی قیمت کا اندازہ کرنے کے لئے یہ کہنے کی ضرورت نہیں۔ ان سب باتوں کا علم لازمی ہوتا ہے۔

خطوط (Lines)

جیومیٹری میں خط کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے کہ اُس میں لمبائی ہوتی ہے۔ مُٹائی نہیں ہوتی اُصولاً یہ تعریف ٹھیک ہوسکتی ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ خط میں لمبائی اور مُٹائی دونوں ہوتی ہیں۔ ایک ظاہر چیز کی شکل میں خط کی پہچان دو باتوں سے کی جاسکتی ہے۔ ایک تو اُس کی شکل سے دوسرے اُس کی خوبی سے۔ خط کی خوبی اُس کی موٹائی سے ظاہر ہوتی ہے۔ خط گہرا بھی ہوسکتا ہے اور ہلکا بھی۔ ہموار بھی اور ناہموار بھی۔

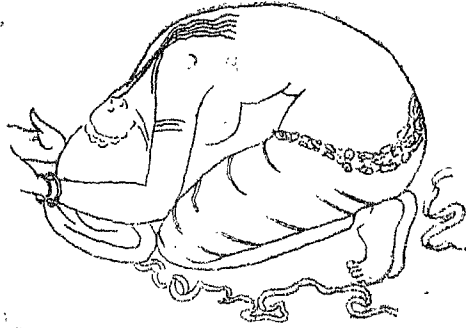
خوبیوں کا اثر۔ خط کی خوبیوں کے اختلاف کے مطابق مختلف قسم کے خیالات ہم میں پیدا ہوتے ہیں۔ خصوصیتوں کے اختلاف کے ساتھ ساتھ اثر میں بھی تبدیلی ہوتی ہے۔ ہلکے خط کو جب ہم دیکھتے ہیں تو ہمارے دل میں نزاکت اور نفاست کے تصوّرات پیدا ہوتے ہیں خطوط کے زیادہ ہلکے ہونے پر کمزوری اور فکرمندی کا احساس ہوتا ہے۔

تصویر ۳۹

ہلکا خط دُھندھلا ہوتا ہے اور دیکھنے میں وہ رفتہ رفتہ غائب ہوتا معلوم ہوتا ہے۔ جیسے کہیں دور جاکر کھو جانا چاہتا ہے۔ لہذا خط جتنا گہرا اور صاف ہوگا وہ نزدیکی کا ثبوت دے گا اور ہلکا ہونے پر دوری کا۔ چیزوں کے فرق، اُن کی نزدیکی

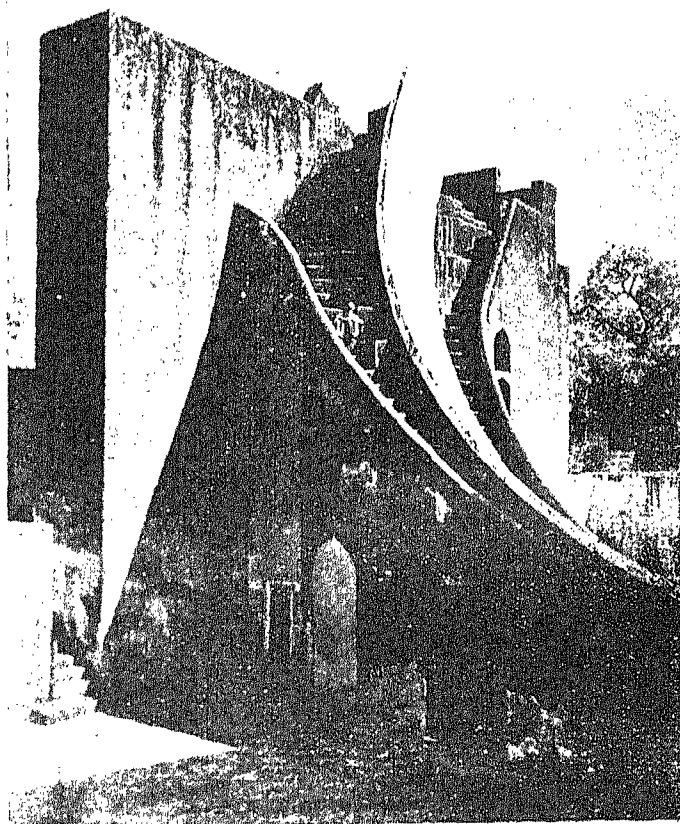
اور دوری کو ظاہر کرنے کے لئے خط کی خوبیوں کی ان قسموں کا استعمال کیا جاتا ہے (تصویر ۳۹) گہرے خط سے قوت استحکام اور استقلال کا علم ہوتا ہے۔ خطوط اگر زیادہ گہرے ہوں تو بہت زیادہ خود اعتمادی اور ہٹ دھرمی کا احساس ہوتا ہے۔ منقش گہرے خطوط قربت اور ہلکے خطوط دوری ظاہر کرتے ہیں۔
خوبی کے اختلاف کے ساتھ ساتھ خطوط کی قسموں کے اختلاف سے بھی مختلف اثر پیدا ہوتے ہیں۔ عموماً خطوط کی دو قسمیں ہوتی ہیں ایک تو سیدھے خطوط دوسرے آڑے خطوط۔ ان دو قسم کے خطوط کی دیگر ضمنی تقسیمیں کی جاسکتی ہیں سیدھا خط کھڑا۔ پڑا اور آڑا ہوسکتا ہے۔ آڑے خط کو بے شمار زاویوں سے دکھایا جاسکتا ہے۔ اسی طرح ترچھے خطوط میں ترچھے پن کی مقدار ان میں اختلاف پیدا کرتی ہے۔ زیادہ ترچھی کم ترچھی وغیرہ سمتوں کی تبدیلی سے بھی اختلاف پیدا کیا جاسکتا ہے۔
مختلف قسم کے خطوط کا اثر۔ مختلف قسم کے خطوط کو دیکھنے سے مختلف قسم کے اثرات کا ہمیں احساس ہوتا ہے خط مستقیم کو جب ہم دیکھتے ہیں تو ہمیں سادگی اور وضاحت کا علم ہوتا ہے۔ کچھ اس قسم کا احساس جیسے گرجا گھروں یا مسجد کی میناروں کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے۔ خطوط مستقیم سے دور کی چیز کی پائداری کا بھی احساس ہوتا ہے (گھوڑے پر سوار نپولین کی تصویر) پڑے خطوط کا نہ ٹوٹنے والا اجتماع روانی کے جذبات پیدا کرتا ہے۔ رک رک کر کھینچے ہوئے پڑے خطوط کو دیکھنے سے آرام کا احساس ہوتا ہے۔ جیسے کوئی آہستہ آہستہ جھولتے ہوئے جھولے میں بچہ سو رہا ہو۔ نیچے سے اوپر کو جانے والے خطوط سے ضمیر اور نگاہ کی ترقی کا علم ہوتا ہے۔ مثلاً جب ہم قطب کی لاٹ کو دیکھتے ہیں تو ہماری نگاہ اور تصور پستی سے بلندی کی طرف اٹھتی چلی جاتی ہے۔ لیکن جب

تصویر نمبر ۳۵

ہم نیچے کی طرف جانے والے
خطوط کو دیکھتے ہیں تو ٹھیک
اُس کے برعکس جذبات پیدا
ہوتے ہیں (تصویر نمبر ۴۰ و ۴۱)
نیچے کی طرف جانے والے
خطوط کو دیکھتے ہوئے ایسا
معلوم ہوتا ہے جیسے ہمارا دل
بیٹھا جارہا ہے ایک طرح کی
اُداسی سی ہمارے دلوں پر
چھا جاتی ہے۔ (تصویر ۴۲)
جھکی ہوئی کمر اور ڈھیلے ڈھالے
اعضا والے کسی مُعمّر شخص
کی تصویر کے خطوط کو دیکھنے سے یہ بات
اور بھی صاف ہو جاتی ہے۔ مُعمّر شخص
کی تصویر کے خطوط کی روانی اوپر

تصویر ۴۱

ہونے کی بجائے نیچے کی
طرف ہوتی ہے۔ جیسے اُسکی
تمام شخصیت خاک میں
ملنے کے قریب قریب
پہنچ گئی ہے۔

تصویر ۴۲

ترچھے خطوط کے اثر کے اقسام اُن کے ترچھے پن کی مقدار اور سمت پر موقوف ہیں۔ خطوط کے ترچھے پن کی مقدار عام ترچھے خطوط سے لے کر گھماؤ دار چکّر تک ہو سکتی ہے۔ اپنے اختلاف اور روانی کے مطابق ہر قسم کا ترچھا خط مختلف قسم کا اثر پیدا کرتا ہے۔ معمولی ترچھے خطوط میں محدود طاقت ہوتی ہے پورے ترچھے خطوط (Full curve) سے خوبصورتی اور سڈول پن کا احساس ہوتا ہے۔ جبکہ پیچیدہ ترچھے خطوط سے اسرار کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ ہماری آنکھیں ترچھے خطوط کا تعاقب کرتی ہیں۔ اور ترچھے خطوط اس طرح ہماری آنکھوں کو روانی دیتے ہوئے مختلف قسم کا اثر پیدا کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک بات اور بھی ہے۔ وہ یہ کہ ترچھے خطوط کا تعاقب کرتے ہوئے ہماری آنکھوں کو جتنی زیادہ محنت کرنی پڑتی ہے اتنی سیدھے خطوط کا تعاقب کرنے میں نہیں۔ ایک جگہ سے دوسری جگہ تک پہنچنے کا سب سے زیادہ سیدھا راستہ وہی ہوتا ہے جو کہ اُن دونوں مقامات (Points) کو ملانے والے خطوط کھینچنے سے بنتا ہے۔ تیزی کے ساتھ ہماری نگاہ اس جگہ سے اُس جگہ تک پہنچ جاتی ہے۔ لیکن اگر سیدھے خطوط کو بیچ بیچ میں دوسرے خطوط سے کاٹ دیا جائے تو ہر ایک تقاطع پر ہماری نظر یکایک اٹک کر رہ جائے گی۔ زاویہ قائمہ بنا کر ملنے والے خطوط کو دیکھنے سے دوسرا ہی اثر پیدا ہوتا ہے۔ زاویہ قائمہ بنانے والے خطوط کو جب ہم دیکھتے ہیں تو ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے دو مخالف طاقتیں ایک دوسرے سے آملی ہیں۔ اور یہ دونوں کبھی ایک ہو کر نہیں رہ سکتیں منفرجہ زاویے سے ملنے والے خطوط کو دیکھنے سے پہاڑوں کی چوٹیوں اور ناہمواری کا احساس ہوگا۔

مختلف قسم کے خطوط کے مختلف اثرات کا علم کسی

تصویر نمبر ۳۳

بھی تصویر کو دیکھ کر ہم آسانی سے حاصل کر سکتے ہیں۔ مختلف قسم اور ساخت کے خطوط کے ذریعہ ہی فن کار اپنے فن کو ظاہر اور حسب خواہش اثر کو پیدا کرتا ہے۔ دیکھنے والوں کی نظریں تصویر کے مختلف خطوط پر چلتی ہوئی وہاں تک پہنچ جاتی ہیں، جہاں فن کار انھیں لے جانا چاہتا ہے۔ اس کام میں جسے جتنی کامیابی ہوتی ہے وہ اتنا ہی بڑا فن کار ہوتا ہے۔ خطوط کے اچھی طرح کھینچنے ہی سے جاذبیت مرکوز ہوتی ہے۔ مثلاً اگر بہت سے ایسے خطوط کھینچ دئے جائیں جن میں کوئی نظم اور ترتیب نہ ہو اور جس کا ہر خط مختلف سمتوں کو جاتا ہو تو ہماری آنکھیں ان خطوط پر چلتی ہوئی ادھر ادھر الجھ کر رہ جائینگی۔ چنانچہ ایسی حالت میں جاذبیت نہیں پیدا ہو سکتی۔ جنگ کے مناظر کی تصویریں دیکھنے سے ہماری یہ بات اور بھی آسانی سے واضح ہو جائے گی۔

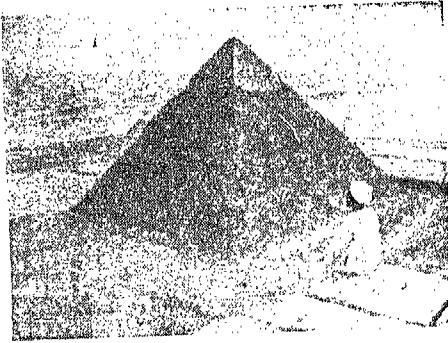
یہاں ایک امر اور بھی قابل توجہ ہے۔ وہ یہ کہ خط سے ہمارا مطلب صرف سادی سطح پر کسی نوکدار چیز سے مثلاً پنسل۔ قلم۔ برش وغیرہ سے لکیر کھینچنا ہی نہیں ہے بلکہ دو سطحوں (Surfaces) کے ملانے سے بنا ہوا خط بھی ہے۔ بالفاظ دیگر دو سطحوں کو ملانے سے بھی خط کا اثر پیدا کیا جا سکتا ہے۔ ایک سطح کو دوسری سطح کے سامنے رکھنے سے خط بن جاتا ہے۔ مثال کے طور پر تصویر کے چوکھٹے یا کمرے کے فرش پر بچھی ہوئی چٹائی کو لیجئے۔ فرش اور چٹائی مل کر خط سے ملی ہوئی شکل کو ابھارتے ہیں۔ اسی طرح ایک سطح کے سایہ کو دوسری سطح پر ڈالنے سے بھی خطوط بنائے جا سکتے ہیں۔ کسی پردے یا ساری کی سلوٹوں میں (راجپوتی تصویروں میں) پتھر کی مورت کے اتار چڑھاؤ میں سایہ پڑنے سے خطوط بن جاتے ہیں۔ (تصویر نمبر ۴۳)۔

شکل (Form)

شکل کو مخصوص جگہ کے باہری خطوط ظاہر کرتے ہیں۔ شکل کا اختلاف گھری ہوئی جگہ کے رقبے اور جن خطوط سے یہ جگہ گھری ہوئی ہے اُن کی خوبی اور طرز پر منحصر ہے۔ مناظر کی شکل کے دو یا تین حجم (two or three dimensions) ہو سکتے ہیں۔ اگر شکل سادی ہے تو دو حجم کی ہو گی اور اگر ٹھوس ہے تو تین حجم کی ہو گی۔ مثال کے طور پر مکعب (Cube) کو لیجئے۔ منظر کی شکل میں مکعب کا ایک پہلو سادہ البتہ دو حجم کا ہوتا ہے جب کہ اپنی ٹھوس شکل میں وہ تین حجم کا ہوتا ہے۔ اس میں لمبائی۔ چوڑائی۔ گہرائی یا موٹائی ہوتی ہے۔ خط مستقیم سے متعدد مستطیل یا مثلث شکلیں بنائی جا سکتی ہیں۔ گھری ہوئی جگہ اور خطوط کی خوبیوں کے مطابق ہر شکل ایک دوسرے سے مختلف ہوگی۔ یہ ہو سکتا ہے کہ دو مستطیلوں یا مثلثوں کے ذریعے گھیری ہوئی جگہ تو ایک ہو لیکن پھر بھی اُن کی شکلوں میں اختلاف ہو۔ یہ اختلاف مستطیلوں یا مثلثوں کی بناء (base) اور بلندی (altitude) کے تعلقات کے اختلاف پر منحصر ہے۔ اس طرح متعدد قسم کی شکلیں بنائی جا سکتی ہیں۔ ترچھے خطوط سے دائرے نما، انصف قطر نما بیضاوی اور دیگر کئی قسم کی مساوی اور غیر مساوی شکلیں بنائی جا سکتی ہیں۔

صورت اور تناسب کے اختلاف کے ساتھ ساتھ سطح (Surface) کے اختلاف سے بھی شکلوں میں فرق پیدا کیا جا سکتا ہے۔ سطح کی ذاتی خصوصیات جسے فنی اصطلاح میں ٹکسچر کہتے ہیں، شکلوں کے خد و خال میں اختلاف پیدا ہو جاتا ہے۔ اگر زمین کی سطح چکنی ہے تو شکل کی صورت ایک طرح کی ہو گی۔ اور اگر کھُردری ہے تو دوسری طرح کی معلوم ہو گی۔ اسی طرح دُھندھلی اور

چمک دار سطح سے بھی شکل کی صورت میں فرق آجاتا ہے۔ پتھر، چکنے یا کھردرے چینی کے برتن، دھندھلے اور چمکدار رنگ کی ابھری کی سطحوں پر بنی ہوئی ایک ہی ناپ کی شکلیں دیکھنے میں ایک دوسرے سے مختلف اثر پیدا کریں گی۔

شکلوں کا اثر۔ کسی شکل کو دیکھنے سے کس قسم کے منظر کا خیال پیدا ہوگا، کس طرح کے جذبات ہمارے دل میں پیدا ہوں گے، یہ اُس شکل کی صورت، تناسب اور ذاتی خصوصیات (Character) پر منحصر ہے۔ کسی ایسے مثلث کو جب ہم دیکھتے ہیں جس کی بنیاد اُس کی بلندی کے برابر ہوتی ہے تو ہمیں ایک قسم کے استحکام کے جذبے کا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً مصر کے اہرام (Pyramid) یا تکونی مصوری (تصویر نمبر ۴۴) یا مثلث متساوی الاضلاع کو دیکھنے سے بھی استحکام کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن تینوں اضلاع کے برابر ہونے سے اُس میں

تصویر ۴۴

کچھ یکرنگی آجاتی ہے۔ چنانچہ اُس کا اثر زیادہ جاذب نظر نہیں ہوتا۔ اسی طرح پڑی بیضاوی شکل دیکھنے سے جماؤ (Closely set) کا احساس ہوتا ہے۔ (جودہ بائی کے محل کی طرح)۔ کھڑی بیضاوی شکل کو دیکھنے سے ایک طرح کے سڈول پن اور اُٹھان کے جذبات پیدا ہوتے ہیں جیسا کہ فلک بوس عمارتوں کو دیکھ کر ہوتا ہے۔ (تصویر نمبر ۴۰)۔ پڑی بیضاوی شکل کے ساتھ چلتے وقت ہماری نظر کو پڑے خطوط کے ساتھ چلنا پڑتا ہے۔ اور کھڑی بیضاوی شکل میں استقامت

اور بلندی کا خیال پیدا کرنے والے خطوط کے ساتھ۔ البتہ ان دونوں کے اثرات میں اختلاف ہوتا ہے۔

ہم مرکز دائرے نما شکلوں کو جب ہم دیکھتے ہیں تو ہمیں متواتر تسلسل (Continuity) کا احساس ہوتا ہے جیسے سانچی کے صدر دروازے پر بنے ہوئے دھرم چکر یا سارناتھ میں بنے ہوئے بدھ بھگوان کا سر (تصویر نمبر ۲۲) مختصر یہ کہ خطوط مستقیم سے گھری شکلوں کو دیکھنے سے وضاحت اور عمل کا احساس ہوتا ہے۔ جب کہ ترچھے خطوط سے گھری شکلوں کو دیکھنے سے ایک قسم کی آرام پسندی اور کاہلی کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ ترچھے خطوط پر چلنے میں آنکھوں کی رفتار سست ہو جاتی ہے۔ اس لئے چستی اور چالاکی کے جذبات وہاں نہیں پیدا ہوتے۔ کاہلی کے ساتھ گھومتے پھرتے جاذبیت کے مرکز تک پہنچتے ہیں۔

شکل کے ذریعے گھیری ہوئی جگہ کی ناپ میں فرق ہونے سے بھی اثر میں فرق آجاتا ہے۔ شکل کا رقبہ بڑا ہونے پر آزادی کا احساس ہوتا ہے اور چھوٹا رقبہ ہونے پر ایسا معلوم ہوتا ہے گویا دم گھٹ رہا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ایک بات اور بھی ہے۔ ایک شکل جب دوسری شکلوں کے ربط میں آتی ہے تب بھی اُس کے اثر میں فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ شکلوں کے ارتباط سے بھی اثر میں اختلاف پیدا ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ایک ایسے کمرے کو لیجئے جو کافی بڑا اور کھلا ہے۔ اب اس میں اگر بہت سی چیزوں کا انبار لگا دیا جائے تو آزادی کا جذبہ فوت ہو جائے گا۔

ٹکسچر کے ذریعہ پیدا شدہ اثرات کے اختلاف کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں۔

غیر مساوی اور کھُردری ٹکسچر کا اثر اُبھرا ہوا واضح اور پائیدار ہوتا ہے۔ مہین اور چکنی ٹکسچر سے منجھی ہوئی نزاکت کا احساس ہوتا ہے۔ چنانچہ کسی ایک اثر کو پیدا کرنے کے لئے جو سامان استعمال کیا جائے وہ بھی موزوں اثر پیدا کرنے والا ہونا چاہئے۔ ورنہ مخالف اثرات کے ایک ساتھ آجانے سے تمام جاذبیت تباہ ہوجائے گی۔

جس طرح خطوط نظروں کی رہنمائی کرتے ہیں اُسی طرح شکلوں کے ذریعے بھی نگاہوں کی رہنمائی ہوتی ہے۔ نظروں کی اس حرکت کے مطابق جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ نظر کی مخالفت جہاں ہوتی ہے وہاں اثر میں بھی کمی آجاتی ہے۔ آنکھوں کی حرکت سہل ہونے سے اثر بھی آسانی سے پیدا ہوجاتا ہے۔ اور نہ ہونے پر نظر کی مخالفت کے باعث اثر منتشر ہوجاتا ہے۔ اسی لئے شکلیں پیچیدہ ہونے کے بجائے سادہ ہونی چاہئیں۔ اُس کے ساتھ ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ نگاہیں ایک ہی خیال میں نہ ڈوب جائیں۔ اس کو روکنے کے لئے پیچیدہ شکلوں کا استعمال تزئین کی شکل میں اثر کو گہرا کرنے میں مدد دیتا ہے۔ مثال کے طور پر بھگوان بُدھ کے سر کے بالوں کی مُزیّن بناوٹ کو پیش نظر رکھا جاسکتا ہے۔

قوّت (Value)

قوّت سے ہماری مراد روشنی کی مقدار سے ہے۔ قوّت کی اِدھر اُدھر کی سرحدوں کو دو چیزوں سے ظاہر کیا جاسکتا ہے۔ ایک کالی اور دوسری سفید۔ کالی چیز تمام روشنی کو اپنے اندر جذب کرلیتی ہے۔ اس لئے روشنی پھیلنے نہیں پاتی اور وہ چیز زیادہ سیاہ نظر آتی ہے۔ سفید چیز میں پوری روشنی ہی رہتی ہے اور روشنی

جتنی زیادہ سفید سطح سے پھیلی ہوتی ہے اُتنی دوسری کسی سطح سے نہیں۔ یہی سبب ہے کہ سفید رنگ سب سے زیادہ روشن ہوتا ہے۔ اِدھر اُدھر کی اِن سیاہ اور سفید سرحدوں کے درمیان کی قوّت بھورے رنگ کی ہوتی ہے۔ اِس کی بھی دو قسمیں ہوتی ہیں۔ ایک ہلکی بھوری، دوسری گہری بھوری۔ نیم سیاہ یا سفید کے درمیان کی قوّت کو ہلکا بھورا ظاہر کرتا ہے اور نیم سفید یا سیاہ کے درمیان کی قوّت کا مظہر گہرا بھورا ہوتا ہے۔ یہ پانچ قوّتوں کا اسکیل (Five value Scale) کہلاتا ہے۔ اِسی طرح سات یا نو قوّتوں کا اسکیل بھی ہم بنا سکتے ہیں۔ اِس اسکیل میں جو قوّتیں پاس پاس پڑتی ہیں اُن کی درمیانی قوّتوں کو متحد کرنے سے سات یا نو قوّتوں کا اسکیل تیار کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ہمارے مقاصد کی تکمیل کے لئے پانچ قوّتوں والا اسکیل ہی کافی ہوگا۔ قوّتوں کے اِس اسکیل میں جو سب سے زیادہ روشنی پھیلائے گا اُس کی قوّت سب سے زیادہ ہوگی۔ قوّت کے اضافہ کے اِس پہلو کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ قوّت کو ظاہر کرنے کے لئے دیگر الفاظ ٹون یا روشنی اور سایہ ہیں۔ یہ الفاظ قوّت کی خوبیوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ مغربی فن کاروں میں قوّت یا روشنی کی مقدار کو ظاہر کرنے کے لئے یہ الفاظ رائج ہیں۔ (دیکھو Colour chart)

قوّت کو حاصل کرنے کا طریقہ۔ سفید اور سیاہ، جو کہ غیر جاندار رنگ کہلاتے ہیں، ملانے سے قوّت کو گھٹایا یا بڑھایا جا سکتا ہے۔ کسی ایک رنگ میں، کیئے کہ ہرے رنگ میں سفید کو ملانے سے زیادہ قوّت کا ہرا رنگ بن جاتا ہے۔ کیونکہ آمیزش کی حالت میں یہ رنگ زیادہ روشنی پھیلائے گا۔ فنی اصطلاح میں اِس آمیزش کو ہرے رنگ کا ٹنٹ کہا جائے گا۔ اِسی طرح سُرخ، نیلے اور بینگنی رنگ میں سفیدہ ملا کر اُن کے ٹنٹ بنائے جا سکتے ہیں۔ اِس

کے برخلاف سفید کی جگہ پر سیاہ ملانے سے رنگ کی جو مخلوط شکل ہمارے سامنے آئے گی اُسے ہم شیڈ کہیں گے۔ سفید کی آمیزش سے ٹنٹ اور سیاہ کی آمیزش سے شیڈ پیدا ہوتا ہے۔ اس کے بعد بھورے رنگ کا نمبر آتا ہے۔ بھورے رنگ کو ملانے سے جو مخلوط رنگ پیدا ہوگا اُسے ہم شیڈ و ٹنٹ کہیں گے۔

قوّت اور طریقوں سے بھی حاصل کی جا سکتی ہے۔ پاس پاس کھینچے ہوئے خطوط سے بھی قوّت ظاہر کرائی جا سکتی ہے۔ جیساکہ ایچنگ۔ پنسل۔ کریون یا پن ڈرائنگ میں ہوتا ہے۔ اگر خطوط ایک دوسرے سے زیادہ قریب کھینچے گئے ہیں تو اُن کی قوّت کم ہوگی اور اگر اُن کے درمیان کا فاصلہ زیادہ ہے تو اُن کی قوّت بھی زیادہ ہوگی۔ خطوط کی موٹائی اور باریکی سے بھی قوّت کو ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ اگر خطوط موٹے ہیں تو قوّت کم ہوگی اور اگر پتلے ہیں تو قوّت زیادہ ہوگی۔

روشنی یا تاریکی کے ماحول کا بھی کسی چیز یا تصویر کی قوّت پر اثر پڑتا ہے شکل اور خطوط تو بدستور رہتے ہیں، روشنی کے کم و بیش ہونے سے اُن کی بناوٹ میں کوئی فرق نہیں آتا۔ لیکن رنگ و روپ میں فرق آجاتا ہے۔ کسی چیز کو صبح کے وقت دیکھئے پھر اُسی کو شام اور دوپہر کے وقت دیکھئے۔ شام کے وقت روشنی کم ہوتی ہے اس لئے اُس چیز کی قوّت بھی کم ہوگی۔ دوپہر کے وقت روشنی کی مقدار سب سے زیادہ ہوتی ہے اس لئے اُس کی قوّت بھی سب سے زیادہ ہوگی۔ صبح کی روشنی میں قوّت متوسط ہوگی۔ اس کے ساتھ ساتھ روشنی کے آنے کی سمت کا بھی قوّت پر اثر پڑتا ہے۔ چیز کا اگلا حصّہ اگر روشنی کی طرف ہے تو اُس کی قوّت زیادہ نظر آئے گی اور اگر روشنی کی کرنیں چیز کے پچھلے حصّہ کی طرف سے آرہی

ہیں تو اُس کی قوّت کم ہو جائے گی۔ اِس طرح مختلف زاویوں سے قدرتی اور غیر قدرتی روشنی ڈال کر چیز کی قوّت کو گھٹا بڑھا کر موافق اثر پیدا کیا جا سکتا ہے۔ رنگ پر روشنی کا کیا اور کیسا اثر پڑتا ہے، یہ کسی درخت کو دن کے مختلف حصّوں میں دیکھنے سے معلوم کیا جا سکتا ہے۔ روزمرّہ کی زندگی میں بھی ہم اِس اثر کو دیکھ سکتے ہیں۔ بزاز کی دُکان پر رات اور دن کے وقت رنگین کپڑا خریدتے وقت بآسانی اِس کا تجربہ کیا جا سکتا ہے۔ ایک ہی کپڑا رات اور دن کی روشنی میں دو طرح کے رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ لوگ رنگین کپڑوں کو عموماً دن ہی میں خریدتے ہیں۔

قوّت کا اثر۔ شکل و خطوط کی طرح قوّت بھی ہماری قوّت بینائی سے متعلق جذبات کو بیدار کرتی ہے۔ گہری قوّت ایک قسم کی شان و شوکت اور متانت کی مظہر ہے۔ زیادہ گہری قوّت غم ظاہر کرتی ہے۔ ہلکی قوّت مسرّت کے جذبات پیدا کرتی ہے۔ غیر جانبداری اور تنہائی زندگی کے مخالف ہے۔ گہرے ٹونس کی زیادتی اور چمکدار روشنی کا لمس ایک ساتھ مل کر ڈرامائی اثر کو گہرا کرتے ہیں۔ (کیمپ فائر کے چاروں طرف مسافروں کی تصویر نمبر ۴۵)۔ مطلب یہ ہے کہ قوّتوں کا تفاوت بھی اپنا علیحدہ اثر رکھتا ہے۔ اگر کسی تصویر یا ایچنگ، پنسل یا پن ڈرائنگ میں موافق اور یکساں قوّتیں استعمال کی گئی ہیں تو اُس کا اثر امن و سکون کا مظہر ہوگا۔ یکساں قوّتوں کا استعمال زبردستی ہمارے مشاہدے کو مجبور نہیں کرتا بلکہ اُسے دیکھنے سے دوری اور دُھندلے پن کا احساس ہوتا ہے۔ دور کی چیز یا دُھند و کُہرے سے گھرے رہنے سے جس طرح دُھندلاپن معلوم ہوتا ہے اُسی طرح موافق قوّتوں کے استعمال سے بھی ہوتا ہے۔ دونوں ایک ہی قسم کا اثر پیدا کرتے ہیں۔ اِس کے برخلاف مخالف قوّتوں کا استعمال

تصویر نمبر ۲۵

تصادم، اختلاف اور وضاحت کو ظاہر کرتا ہے اور اُس سے قربت کا احساس ہوتا ہے۔ چیزوں کی دوری اور اُن کے درمیان کے فرق کو ظاہر کرنے کے لئے مخالف یا موافق قوتوں کے متعدد تجربات اس طرح کئے جا سکتے ہیں۔ قوتوں کی ترتیب (Five Value Scale) میں جو قوتیں ایک دوسرے سے جتنی دوری پر ہیں اُن میں اُتنا ہی اختلاف ہے اور جو جتنی قریب ہیں اُن میں اُتنی ہی موافقت ہے۔

قوتوں کے باہمی ارتباط اور اُن کے تعلقات کا اثر شکل اور اُس کے خطوط پر بھی پڑتا ہے۔ اگر قوتیں ایک دوسرے سے زیادہ مختلف ہیں تو خطوط اُبھر کر خاص شکل اختیار کر لیں گے اور اگر قوتوں میں زیادہ اختلاف نہیں ہے تو خطوط کو خصوصیت نہ حاصل ہوگی اور وہ غیر واضح اور دُھندلے نظر آئیں گے۔

قوتوں کا ایک دوسرے سے جو تعلق ہوتا ہے اُس سے بھی قوت میں فرق آجاتا ہے۔ بھورے رنگ کے کاغذ کو سیاہ پس منظر پر رکھ کر دیکھئے۔ روشنی کی مقدار کے مطابق کاغذ کی قوت بڑھ جائے گی۔ اب اگر اسی کاغذ کو سفید پس منظر پر رکھا جائے تو اُس کی قوت ہمیں کم ہوتی نظر آئے گی۔ اس بات کو ذہن میں رکھتے ہوئے ہمیں تصویروں میں رنگ بھرنا چاہئے۔ تصویر کو فریم کراتے وقت بھی چوکھٹے یا جس کاغذ پر اُسے ماؤنٹ کراتا ہے اُس کے رنگ وغیرہ کے انتخاب میں ان سب باتوں کا خیال رکھنے سے اثر میں اضافہ کیا جا سکتا ہے۔

V. Important

رنگ (Colour)

(باہمی تواتر سے روشنی (اُجالا) ہی رنگ بن جاتی ہے۔ روشنی ہی رنگوں کی مخرج ہے۔ روشنی کا تجزیہ کرنے سے سب ہی رنگتیں حاصل ہو سکتی ہیں۔ سہ پہل شیشے (Prism) کی مدد سے روشنی کو تقسیم کرکے اِن رنگتوں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ جھاڑ، فانوس کے سہ پہل تراشیدہ لٹکن کو اپنی نگاہوں کے سامنے کرکے جب ہم دیکھتے ہیں تو ہمیں کہکشاں کے ساتوں رنگ نظر آجاتے ہیں۔ ایسا اِس لئے ہوتا ہے کہ روشنی جب پہل دار شیشے میں سے ہوکر ہماری نظروں تک پہنچتی ہے تو وہ اُن سات رنگوں میں تقسیم ہوجاتی ہے جو کہکشاں میں ہوتے ہیں۔ یہ ساتوں رنگ مل کر روشنی پیدا کرتے ہیں۔)

روشنی کی یہ تقسیم جذب اور انعکاس (absorption and reflection) کے طریقوں سے بھی ہوسکتی ہے۔ جب کوئی چیز پوری روشنی کو جذب کرلیتی ہے تو وہ سیاہ نظر آتی ہے اور روشنی کے منعکس ہونے پر سفید۔ اگر روشنی کی کچھ ہی مقدار جذب ہوتی ہے تو منعکس ہونے والا باقی حصہ رنگین نظر آئے گا۔ درخت کے پتّے ہمیں اِس لئے ہرے نظر آتے ہیں کہ وہ ہرے رنگ کو چھوڑ کر روشنی کے اور رنگوں کو جذب کرلیتے ہیں۔ اِسی طرح اگر ہمیں کوئی چیز سُرخ نظر آتی ہے تو سمجھنا چاہئے کہ صرف لال رنگ کو چھوڑ کر روشنی کے باقی رنگوں کو اُس نے جذب کرلیا ہے۔ رنگ کی پیدائش روشنی کی اُن ہی کرنوں سے ہوتی ہے جو منعکس ہوکر ہماری آنکھوں تک پہنچتی ہیں۔

(ہماری بصارت پر سب سے پہلا اور خاص اثر چیزوں کے رنگ و روپ کا ہی پڑتا ہے۔ کسی ایک چیز کو اُس کے رنگ سے ہی ہم پہلے پہچانتے ہیں۔ اُس کے خطوط، ساخت اور روشنی و تاریکی کے تناسب وغیرہ کی شناخت بہت بعد میں آتی ہے۔ رنگ کے اثرات کی وسعت غیر محدود ہے۔ اگر ہم کہیں کہ ہماری زندگی کا شاید ہی کوئی ایسا رُخ ہو جو رنگ کے اثر سے محفوظ کہا جا سکے تو مبالغہ نہ ہوگا۔ اپنے خیالات اور جذبات تک کو ہم رنگوں سے ظاہر کرتے ہیں۔ شخصیت، واقعات، دل کی مختلف کیفیتوں، یہاں تک کہ خوشبو بدبو کو بھی ہم بہت سے رنگوں سے رنگ کر ظاہر کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر پیلا رنگ روشنی اور پسندیدگی کا مظہر ہے۔ سورج کا رنگ اسے کہا جاتا ہے۔ نیلجبنی رنگ بھڑکیلے اثرات کو ظاہر کرتا ہے۔ نیلا رنگ عزت اور شریف النسل کا مظہر بن گیا ہے۔ لال رنگ جنگ کے دیوتا کا رنگ ہے۔ ڈر اور خطرے کو ظاہر کرنے کے لئے اس کو استعمال کیا جاتا ہے۔)

رنگ کو ہم کس طرح دیکھتے ہیں؟ کسی بھی چیز کو ہم اپنی آنکھوں ہی سے دیکھتے ہیں۔ علم الابدان کے عالموں نے آنکھ کی بناوٹ اور اُس کے عملی کاموں کا جو حال بیان کیا ہے اُس سے ہماری معلومات پر بہت کچھ روشنی پڑتی ہے۔ پُتلیوں کے ذریعہ روشنی آنکھوں میں سرایت کرتی ہے اور آنکھ کے پچھلے حصے، جسے ریٹینا کہتے ہیں، پر جا کر مرکوز ہوتی ہے۔ ریٹینا میں دو قسم کے بہت چھوٹے چھوٹے سیلس ہوتے ہیں جنھیں بالترتیب rods اور Cones کہتے ہیں۔ اِن سیلس کا تعلق بصارت کے عصبۂ چشم (optic nerves) سے ہوتا ہے۔ ریٹینا کی periphery میں rods نامی سیلس کافی تعداد میں

ہوتے ہیں اور اُن پر صرف روشنی اور سایہ کا ہی اثر پڑتا ہے۔ دوسرے قسم کے
cones نامی سیلس fovea میں زیادہ رہتے ہیں۔ Periphery میں کم۔
انھیں اُن کی خوبیوں کے لحاظ سے تین حصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے وہ جو
لال اور ہرے رنگ سے متاثر ہوتے ہیں۔ دوسرے وہ جن پر نیلے اور پیلے
رنگ کا اثر پڑتا ہے اور تیسرے وہ جو سیاہ اور سفید رنگ کی تمیز کرتے ہیں۔
کسی چیز کے ذریعہ منعکس ہو کر جب روشنی ریٹینا پر مرکوز ہوتی ہے تو rods
اور cones نامی دونوں قسم کے سیلس جاگ اُٹھتے ہیں اور شبیہ ریٹینا
پر اُتر آتی ہے۔ اس کے بعد بینائی کے عصبۂ چشم کے ذریعے شبیہ کی خبر دماغ
تک پہنچ جاتی ہے۔

رنگوں کی خوبیاں

رنگوں کی تین خوبیاں ہوتی ہیں۔ ایک تو رنگت۔ دوسرے روشنی اور
تاریکی کا تناسب اور تیسرے تیزی (hue, value & intensity)۔ ہماری
بینائی پر ان تینوں کا اثر پڑتا ہے اور جذبات کو اُبھارنے میں تینوں مدد دیتے
ہیں۔ اس لئے یہاں ان میں سے ہر ایک کا حال بیان کرنا ضروری ہے۔

رنگت (Hue)

رنگت کی بناء پر ہی ہم رنگوں کو نامزد کرتے ہیں۔ نیلے، ہرے اور لال وغیرہ
رنگتوں کو ظاہر کرنے والے الفاظ ہیں۔ عموماً ہم رنگ اور اُس کی رنگتوں میں
کوئی تفریق نہیں کرتے۔ دونوں کو ایک دوسرے کا مترادف سمجھتے ہیں لیکن
فنون کی اصطلاح میں یہ دونوں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ رنگ

بذات خود ایک مشہور لفظ ہے اور رنگت اُس کی ایک خصوصیت۔ رنگت کے علاوہ رنگ میں اُس کا تناسب اور تیزی بھی شامل ہوتی ہے۔ اِس لئے رنگت کا حال بیان کرنے کے لئے جب ہم سے کہا جائے گا تو ہم جواب میں نیلا یا لال یا ہرا وغیرہ کہیں گے اور رنگ کا حال بیان کرتے وقت ہمیں رنگت کے ساتھ ساتھ اُس کے تناسب اور تیزی کا بھی بیان دینا ہوگا۔ لہذا ہم کہیں گے کہ ہلکا اور صاف نیلا یا گہرا اور بھورا پن لئے پیلا (light dull blue or dark grayed yellow etc)

رنگتوں کی روانی۔ رنگین چیزوں (dye, pigment or paint) اور رنگین روشنی کی مدد سے رنگتوں کو حاصل کیا جا سکتا ہے۔ کسی کمرے کو لال بنانے کے لئے یا تو ہم لال رنگ سے پوت سکتے ہیں یا اُسے لال روشنی سے روشن کر سکتے ہیں۔

کچھ رنگتیں خاص (primary) کہلاتی ہیں۔ خاص رنگت سے ہمارا مطلب ایسی رنگتوں سے ہے جو دوسری رنگتوں کی آمیزش سے نہیں بن سکتیں۔ اسی طرح وہ رنگتیں جو دوسری رنگتوں کی آمیزش سے بنتی ہیں دو رنگی کہلاتی ہیں۔ مختلف رنگتوں کی روشنیوں اور رنگوں کو ملانے سے دو رنگی رنگت بنتی ہے۔ یہاں ایک بات اور ذہن نشین کر لینے کی ہے۔ وہ یہ کہ چیزوں اور روشنی کی خاص رنگتوں میں فرق ہوتا ہے۔ روشنی کی خاص رنگتیں وہی نہیں ہوتیں جو کہ رنگین چیزوں (pigments) کی خاص رنگتیں ہوتی ہیں۔

روشنی اور دیگر اشیاء کی مخصوص رنگتیں۔ اشیاء کے مخصوص سلسلے میں نیلی لال اور پیلی رنگتیں آتی ہیں۔ اور جتنی بھی رنگتیں ہیں وہ اِن تینوں کی آمیزش سے حاصل کی جا سکتی ہیں۔ ہری رنگت نیلی اور پیلی رنگت کو ملانے سے بنائی جا سکتی ہے۔ نارنجی رنگت لال اور پیلا ملانے سے بن جاتی ہے اور بینجنی کے لئے لال اور نیلی رنگتوں کی آمیزش کرنی ہوتی ہے۔

روشنی کے مخصوص سلسلے میں لال ۔ ہرا اور نیلا عنّابی (violet blue) رنگتیں آتی ہیں اور جتنی بھی روشنی کی رنگتیں ہیں وہ اِن تینوں کی آمیزش سے حاصل کی جاسکتی ہیں ۔ لال اور ہری ملاکر پیلی رنگت دیتی ہے اور لال اور نیلا عنّابی مِل کر عنّابی ۔ اسی طرح اِن کی آمیزش سے اور بھی رنگتیں حاصل کی جاسکتی ہیں ۔

روشنی اور معدنی اشیاء کی رنگتوں میں جو فرق ہوتا ہے اُس کی وجہ یہ ہے کہ رنگت کی موجودہ چیزوں میں خصوصیت کے ساتھ روشنی کی کرنیں کس مقدار میں جذب اور منعکس ہوتی ہیں، اس پر انحصار ہوتا ہے ۔ لال چیز صرف روشنی کے لال جزو کو چھوڑ کر باقی رنگتوں کو جذب کر لیتی ہے ۔ لہٰذا لال رنگت ہی منعکس ہو کر ہماری نظر تک پہنچ پاتی ہے ۔ مختلف اشیاء کو ملانے پر بھی اُن کی یہ خوبی برباد نہیں ہوتی اور اپنی استعداد کے مطابق روشنی کو وہ جذب کر لیتی ہیں ۔ نتیجہ اس کا یہ ہوتا ہے کہ روشنی کی کرنوں میں کمی آجاتی ہے ۔ چیزوں کی آمیزش میں جیسے جیسے ہم زیادتی کرتے جاتے ہیں یعنی اور چیزوں کو ملاتے جاتے ہیں ویسے ویسے رنگ میں بھی فرق آتا جاتا ہے ۔ یہ اس لئے کہ آمیزش میں ہر نئی چیز کی زیادتی روشنی کی کرنوں کو جذب کر لیتی ہے اور کرنوں کی کمی کی مناسبت سے آمیزش کی رنگت میں بھی فرق پڑتا جاتا ہے ۔

روشنی سے پیدا شدہ رنگتوں میں کرنوں کی کمی نہیں بلکہ زیادتی ہوتی ہے ۔ معدنی اشیاء کی ترتیب جہاں منفی عکس میں رہتی ہے وہاں روشنی اثباتی عکس میں ۔ معدنی اشیاء کی رنگتوں میں کرنوں کی کمی کی وجہ سے فرق پڑتا ہے اور روشنی کی رنگت میں کرنوں کی زیادتی کی وجہ سے ۔ اِس کے علاوہ اِن دونوں کے فرق کا سب سے زیادہ روشن پہلو ہری اور پیلی رنگتوں میں دیکھا جاسکتا ہے ۔ معدنی اشیاء میں ہرا خاص طور سے نہیں بلکہ دورنگی رنگت کی جگہ حاصل کرتا ہے ۔ کیونکہ یہ پیلی اور نیلی رنگت کی آمیزش سے بنتا ہے ۔ روشنی کی رنگتوں میں ہرا

خاص رنگت کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسی طرح پیلا معدنی اشیاء میں مخصوص اور روشنی کی رنگتوں میں دورنگی کی حیثیت رکھتا ہے۔ ہری اور لال روشنی کی آمیزش سے پیلی رنگت پیدا کی جا سکتی ہے۔

رنگ جاننے کے بنیادی طریقے

(Fundamental Colour Sensations)

مادّے اور روشنی کی مدد سے مختلف رنگتوں کو حاصل کیا جا سکتا ہے۔ یہ ہم دیکھ چکے ہیں۔ فن کا جو سیکھنے والا ہے یا جو خود فن کار ہے اُسے زیادہ تر رنگ کے دائرے کو چھوڑ کر معدنی اور نباتاتی رنگتوں ہی سے کام کرنا ہوتا ہے۔ حسب ضرورت کئی رنگتوں کی آمیزش سے وہ حسب خواہش رنگت تیّار کرتا ہے۔ لہٰذا ہمارا تعلّق خاص طور سے تین مخصوص رنگتوں۔ لال۔ پیلی اور نیلی سے ہی رہے گا۔ ساتھ ہی اُن رنگتوں سے بھی جو ان تینوں کی آمیزش سے بنتی ہیں۔ یہ سب ہوتے ہوئے بھی ایک بات اور ہے جس پر رنگت کے اثر کا انحصار ہے۔ وہ ہماری قوّت بینائی ہے۔ ہماری قوّت بینائی کو متاثر کر کے کس طرح کے جذبات یہ رنگتیں پیدا کرتی ہیں، یہ ذہن نشین کر لینے کی بات ہے۔ یہ ہم بتا ہی چکے ہیں کہ روشنی کی کرنیں پُتلیوں میں سے سرایت کر کے آنکھ کے پچھلے حصّے ریٹینا پر شبیہہ کو مرکوز کرتی ہیں۔ ریٹینا میں 'کونس' نامی لاتعداد سیلس ہوتے ہیں جو ہری۔ لال۔ پیلی اور نیلی رنگتوں سے متاثر ہوتے ہیں۔ لہٰذا رنگتوں کے سائنٹفک اُصولوں کے مطابق رنگ شناسی کی چار قسمیں ہو جاتی ہیں۔ نیلا۔ پیلا۔ لال اور ہرا۔ ان ہی کو بنیادی رنگ شناسی کہتے ہیں۔ رنگوں کے چکر کو تیزی سے گھمانے پر ان رنگتوں کو مل ملا کر

دیکھا جاسکتا ہے۔ گھومتے ہوئے چکر کی ایک رنگت ہماری بصارت کو متاثر کرتی ہے۔ اِس کا اثر ابھی ہونے بھی نہیں پاتا کہ دوسری رنگت ہماری آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ اسی طرح تیسری اور پھر چوتھی رنگت تیزی کے ساتھ آتی جاتی ہے۔ نتیجہ اس کا یہ ہوتا ہے کہ سب رنگتیں ایک ہوجاتی ہیں۔

کچھ لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جن کی بصارت کمزور ہوتی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اُنھیں رنگتوں کی پہچان نہیں ہوتی۔ رنگت سے تعلّق رکھنے والی اُن کی بینائی میں کوئی خرابی رہ جاتی ہے جس کی وجہ سے وہ صحیح طور سے دیکھ نہیں سکتے۔ رنگ دیکھنے کی کمزور بصارت عموماً لال اور ہری رنگت سے کر دھوکا کھاتی ہے۔ لال اور ہری رنگت کو ایک دوسرے سے الگ کرکے دیکھ اور پہچان سکنا اُس کے لئے ممکن نہیں ہوتا۔ پورے طور سے رنگ دیکھنے کی کمزور بصارت کے لئے کسی بھی رنگ کو پہچان سکنا ممکن نہیں ہوتا۔ لیکن بہت کم پائی جاتی ہے۔ صرف معدودے چندمیں۔ رنگ دیکھنے کی کمزور بصارت کا عورتوں میں اکثر اثر ہوتا ہے۔ مردوں میں شاذ و نادر ہی پائی جاتی ہے۔ لیکن رنگ دیکھنے کی کمزور بصارت والے شخصوں میں ایک دوسری خوبی ہوتی ہے۔ رنگوں کی رنگت کو پہچاننے میں خواہ وہ چوک جائیں لیکن رنگوں کے روشنی اور تاریکی کے تناسب کے فرق کو پہچاننے کی استعداد اُن میں بہت زیادہ ہوتی ہے۔ اِس طرح اُن کی ایک کمی کی تلافی ہوجاتی ہے۔

رنگتوں کا اسکیل۔ لال اور عنابی کے درمیانی اسپکٹرم میں سب ہی رنگتیں شامل رہتی ہیں۔ سہولت کے لئے اِن رنگتوں کو ایک دائرہ میں بھی سجایا جاسکتا ہے۔ دائرہ میں رنگتوں کو جگہ دینا اِس بات پر منحصر رہتا ہے کہ ہم رنگوں کو کس نظر سے دیکھنا چاہتے ہیں۔

(pigments) میں پوشیدہ اُن کی خوبیوں کے لحاظ سے جب
ہم کسی تصویر کو رنگتے ہیں تو ہم مختلف مادّوں کی رنگتوں ہی کی آمیزش کرتے ہیں،
روشنی کی نہیں۔ ایسی حالت میں ہمیں رنگین مادّوں کا خیال رکھنا ہوگا۔ اسی طرح
جب ہم کسی تصویر کی تعریف کرتے ہیں تو اُس کے اثر ڈالنے والے پہلوؤں پر
ہماری نظر رہتی ہے۔ لہٰذا یہاں ہمیں نفسیاتی بنیادوں کو اہمیت دینی ہوگی۔ اسی
لئے رنگتوں کو دائرے میں دو درجوں میں سجایا گیا ہے۔ رنگین مادّوں والے
دائرے میں رنگتوں کی ترتیب اس طرح رکھی گئی ہے کہ درمیان میں ایک خلا چھوڑ کر
دو خاص رنگتوں کو مقرر کیا جائے۔ اس کے بعد جو خالی جگہ رہ جاتی ہے اُس
میں ان دونوں خاص رنگتوں کی آمیزش کو رکھا جائے اس طرح تین خاص اور
تین دورنگی رنگتوں کا ایک دائرہ تیار ہو جاتا ہے۔

یہ چھ رنگتوں کا اسکیل ہمارے سامنے ہے، اس اسکیل میں دیگر درمیانی
رنگتوں کو شامل کر کے مزید اضافہ کیا جا سکتا ہے۔ پاس والی رنگتوں کی آمیزش
سے دیگر درمیانی رنگتیں حاصل کی جا سکتی ہیں جیسے زرد اور نارنجی کو ملا کر اور
نارنجی اور لال کو ملا کر۔ ملی ہوئی رنگتوں کا نام رکھتے وقت اُس رنگت کا نام بعد
میں رہتا ہے جو کہ آمیزش میں زیادہ رہتی ہے۔ چنانچہ زرد نارنجی (yellow
orange) رنگت کا مطلب یہ ہوگا کہ اُس آمیزش میں نارنجی رنگ کی زیادتی
ہے۔

نفسیاتی بنا پر خاص رنگتیں چار قسم کی ہوتی ہیں۔ سبز، زرد، سرخ اور نیلی۔
دائرے میں ان رنگتوں کو بھی اسی طرح سجایا جاتا ہے۔ اس طرح آٹھ رنگوں کا
نفسیاتی بنا پر ایک اسکیل بنایا گیا ہے۔ اُس اسکیل یا دائرے کو آسٹوالڈ
اسکیل یا دائرہ کہتے ہیں۔ آسٹوالڈ ایک بہت بڑا سائنسداں تھا اور اسی نے سب سے

مصور ۱۶

پہلے اس دائرے کو تیار کیا تھا۔ اس اسکیل کی رنگتوں میں بھی اضافہ کیا جا سکتا ہے۔ پاس والی رنگتوں کی آمیزش سے دیگر درمیانی رنگتیں بن سکتی ہیں۔ اور انھیں اس دائرے میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ آسٹوالڈ کا جو مکمل دائرہ ہے اس میں چوبیس رنگتیں ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر نارنجی رنگت کو لیجیے اس کے تین ضمنی حصے کئے گئے ہیں دائرے میں ان کا نمبر ۴، ۵ اور ۶ آتا ہے۔ نمبر ۴ میں زرد نارنجی، نمبر ۵ میں خالص نارنجی اور نمبر ۶ میں لال نارنجی۔ چوبیس رنگتوں کے اس دائرے کی ابتدا زرد رنگ سے ہوتی ہے۔ پہلے تین قسم کی پیلی رنگتیں ہوتی ہیں۔ نمبر ایک، دو، تین اور اس کے بعد نارنجی چار، پانچ، چھ۔ اس طرح دیگر رنگتوں کی قسمیں نمبروار آتی جاتی ہیں اور دائرہ پورا ہو جاتا ہے۔ ہر ایک رنگت کے لئے دائرے کی چوبیس حصوں میں مساوی تقسیم کی گئی ہے۔

رنگتوں کا اثر۔ رنگتوں کا اثر خاص طور سے دو طرح کا ہوتا ہے۔ اوّل تو جذبات کو ابھارنے والا دوسرا سرد۔ جن رنگتوں میں لال کی زیادتی ہوتی ہے وہ جذبات کو ابھارتے ہیں اور جن میں نیلا زیادہ ہوتا ہے ان کا اثر سرد ہوتا ہے۔ رنگتوں کے اس اسکیل میں جو سلسلہ رکھا جاتا ہے۔ اس میں بھی اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے۔ زرد سے نیلے تک داہنی طرف کی قطار میں ابھارنے والی رنگتیں رہتی ہیں اور بائیں طرف کی قطار میں سرد رنگتیں۔

سرد اور ابھارنے کے علاوہ رنگتوں سے دیگر اثرات بھی پیدا ہوتے ہیں۔ زرد رنگت دیگر رنگتوں میں سب سے زیادہ روشن ہوتی ہے۔ یہ اس لئے کہ سورج کی رنگت بھی زرد ہی ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ رنگت چمک اور خوشی کے جذبات کو تحریک دیتی ہے۔

لال رنگت تیز اور چھبنے والی ہوتی ہے۔ دیگر رنگتوں کو پیچھے چھوڑ کر یہ رنگت سب سے آگے، اُبھر آتی ہے۔ زرد رنگت سے ملانے پر نارنجی رنگت بن جاتی ہے اور ان دونوں رنگتوں کا مشترکہ اثر تحریک پیدا کرنے والا اور مسرت بخش ہوتا ہے۔

نیلی رنگت میں سکون اور چکناہٹ ہوتی ہے۔ شفاف نیلے آسمان کی طرح۔ لال رنگت جہاں ہماری آنکھوں کے سامنے زبردستی آکر موجود ہو جاتی ہے۔ وہاں نیلی رنگت دوری ظاہر کرتی ہے۔ لال رنگت جدوجہد اور ہلچل کی مظہر ہے۔ نیلی جیسے سب جھگڑے جھنجھٹوں سے دور، امن وسکون کی مظہر۔ اگر نیلی رنگت کے ساتھ زرد رنگت ملا دی جائے تو عنابی رنگت تیار ہو جاتی ہے۔ عنابی ساکن لیکن نمائشی رنگت ہوتی ہے۔

ہرے رنگت کی قدرت میں زیادتی ہوتی ہے۔ اس لیے اُس کے اثر میں مسرت، تازگی، بےفکری اور خوش مذاقی کے جذبات شامل رہتے ہیں۔ اگر ہرے اور نیلے کو ملایا جائے تو اُس کے اثر میں بےفکری اور سکون کے جذبات کا اضافہ ہو جائے گا۔

اس طرح ہر ایک رنگت اپنا الگ اثر رکھتی ہے۔ درمیانی رنگتوں کا اثر اُن رنگتوں کے مشترکہ اثر کو ظاہر کرتا ہے جن کی آمیزش سے انھیں تیار کیا جاتا ہے۔

قوت (Value) ✓

قوت کی تشریح روشنی کی خاص مقدار کی شکل میں ہم پہلے ہی کر چکے ہیں۔ بصارت کا یہ ایک ضروری جزو ہے۔ اس پر بھی ہم پہلے کچھ کہہ آئے ہیں۔ یہاں ہم قوت کا تجزیہ رنگوں کی ایک خوبی کی شکل میں کریں گے اور ساتھ ہی یہ بتانے کی کوشش بھی کریں گے کہ رنگوں

کے متعلق ہمارے احساسات کو کس حد تک یہ متاثر کرتا ہے۔

رنگوں کی رنگت میں اُن کی قوت کے مطابق اختلاف پیدا ہوتا ہے۔ زرد رنگ زیادہ روشن ہونے کی وجہ سے زیادہ چمکدار ہوتا ہے۔ اِسی طرح بنفشی رنگت سب سے زیادہ سیاہی مائل ہوتی ہے۔ روشنی کی مقدار کے اختلاف کے ساتھ ساتھ ایک ہی رنگت کی قوت کو گھٹا بڑھا کر اُس کی مختلف صورتیں پیدا کی جاسکتی ہیں۔ مثلاً نارنجی رنگت میں سفید رنگت کی آمیزش سے زیادہ روشن، متوسط روشن اور کمتر روشن رنگتیں پیدا کی جاسکتی ہیں۔ اِسی طرح نارنجی رنگت میں سیاہ رنگت ملانے سے بھی مختلف رنگتیں پیدا کی جاسکتی ہیں۔ اس طرح کسی ایک رنگت میں سیاہ اور سفید رنگت ملانے سے قوتوں کا مکمل اسکیل تیار کیا جاسکتا ہے۔ اس اسکیل کی وسعت جیسا کہ ہم پہلے بتا چکے ہیں، سیاہ سے سفید تک ہوگی۔ قوتوں کی ایک سرے سے دوسرے سرے تک بھی دو حدیں ہیں۔ رنگتوں کی قوت کے اسکیل میں ایک بات اور ہوتی ہے وہ یہ کہ سب سے زیادہ روشن رنگت سفید کے مقابلہ میں زیادہ سیاہ اور سب سے کم روشن رنگت سیاہ کے مقابلہ میں زیادہ روشن ہوتی ہے۔ سفید کی آمیزش سے جو رنگتیں تیار ہوتی ہیں انھیں ٹنٹ کہتے ہیں اور سیاہ کی آمیزش سے جو رنگتیں بنتی ہیں انھیں شیڈس کہتے ہیں۔

(قوتوں کا اثر۔ سفید کی آمیزش ہونے کے باعث ٹنٹ کا اثر تازگی بخش ہوتا ہے۔ رنگت میں کچھ شوخی آجاتی ہے۔ مثلاً اگر نیلی رنگت میں سفید کی آمیزش کی جائے تو اُس کی سنجیدگی میں کمی آجاتی ہے اور اگر سیاہ کی آمیزش کی جائے تو رنگت پہلے سے زیادہ بھاری ہو جاتی ہے۔ یہی بات دوسری رنگتوں کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ کسی رنگت کا شوخ یا سنجیدہ اثر اس بات پر موقوف ہے کہ اُس میں کس مقدار تک سفید یا سیاہ رنگت کی آمیزش کی گئی ہے۔ گہری قوتیں

سنجیدہ اثر پیدا کرتی ہیں اور ہلکی قوتیں شوخ جذبات کو ابھارتی ہیں۔ ایک کا اثر افسردہ ہوتا ہے اور دوسرے کا تازگی بخش)۔

تیزی یا شدت (Intensity)

کسی رنگت کی چمک یا خالص پن اُس کی تیزی کو ظاہر کرتا ہے۔ چمکدار زرد، خالص یا پورے طور سے زرد تیزی کی زیادتی کو ظاہر کرتے ہیں۔ دھندلا زرد، سیاہی مائل زرد نیلے پیل زرد تیزی کی کمی کی صورت کے مظہر ہیں۔ تیزی کی ایک سرے سے دوسرے سرے کی حدوں کی وسعت پوری چمک سے لے کر پورے دھندلے پن تک ہوتی ہے۔ تیزی کے لئے انگریزی کا لفظ سیچوریشن بھی استعمال ہوتا ہے۔ خالص یا پوری رنگت سے شروع کر کے دھندلے پن تک ہم تیزی کا اسکیل تیار کر سکتے ہیں۔ اگر ہم کہیں کہ فلاں رنگ کی تیزی آدھی ہے تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ اُس رنگت کی چمک اُس کی مکمل شکل کے مقابلے میں نصف رہ گئی ہے۔

تکمیل کرنے والی رنگتوں کی آمیزش سے تیزی میں اختلاف پیدا کیا جا سکتا ہے۔ رنگتوں کے دائرے میں جو رنگتیں آمنے سامنے پڑتی ہیں انہیں تکمیل کرنے والی رنگتیں کہا جا سکتا ہے۔ ان رنگتوں کی مفصل تشریح دوسری جگہ کی گئی ہے۔ اگر ہم دو تکمیل کرنے والی رنگتوں کی آمیزش کریں۔ مثلاً زرد اور نیلی کی، تو ہمیں گہری رنگت حاصل ہو جائے گی۔ دیگر تکمیل کرنے والی رنگتوں کی آمیزش سے ایسا ہی اثر پیدا ہوگا جیسے سرخ اور سبز کی آمیزش سے۔ اسی طرح زرد رنگت میں نیلی ملانے سے اُس کی تیزی کا اسکیل تیار کیا جا سکتا ہے اور چمک کی مقدار کی حدوں کو گھٹایا بڑھایا جا سکتا ہے۔

تیزی کے اختلافات کا اثر۔ تکمیل تیزی ہماری نگاہ کو اپنی طرف متوجہ

کرتی ہے۔ اس کے برخلاف رنگت جتنی زیادہ گہری ہوگی اُتنی ہی کم ہماری توجہ مبذول ہوگی۔ جہاں وسیع جگہیں رنگنی ہوں وہاں زیادہ تیزی کی رنگتوں کا اثر پسندیدہ نہیں ہوتا اور آنکھوں میں کھٹکتا ہے۔ زیادہ تیزی والی رنگت میں چمک اور شوخی زیادہ ہوتی ہے۔ اسی سے چھوٹی ہی جگہوں میں ہی اُس کو استعمال کرنا چاہئے بڑی جگہوں کو رنگنے کے لئے گہری رنگت زیادہ موزوں ہوتی ہے۔ گہرے رنگت کی یک رنگی کو دور کرنے کے لئے چمکدار رنگتوں کا سہارا لیا جا سکتا ہے۔

ہم آہنگی کے اصول

ہم آہنگی پیدا کرنے کا طریقہ۔ فنون لطیفہ جیسا کہ اس کے نام ہی سے معلوم ہوتا ہے، لطیف بنیادوں پر منحصر ہے۔ یہ بنیاد جہاں تک اُن کی تصویری صورت کا تعلق ہے، خط، شکل، قوت اور رنگت کے ذریعے قائم کی جا سکتی ہے اور اُن کا نظارہ لطیف مناسبتوں میں پیدا کرنا فن کار کا مقصد ہوتا ہے۔ اعلیٰ درجہ کے فنی کارناموں کے مشاہدے سے تحریک پاکر تخیلی تجربات کے ذریعہ اس مقصد کی تکمیل کی طرف ہم آگے قدم بڑھا سکتے ہیں۔

لطیف مناسبتوں کو سمجھنے اور پرکھنے کے لئے تیز نظر کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ نظر کافی مشق کے بعد ہی پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے ہمیں اس تیز نظری کی مشق کو ہی آگے بڑھانا چاہئے۔ فن کی مکمل تعلیم نظر کو تیز کرنے والی مشق اور کوششوں کی زمین پر کھڑی ہے۔ اس مشق کو انگریزی میں aestheticim کہتے ہیں۔ اس لفظ کے اصل معنی بصارت کے ذریعے کسی چیز کی تشکیل کرنا ہوتا ہے۔ قوت احساس سے ہم میں اچھے اور بُرے جذبات پیدا ہوتے ہیں جس طرح ہم اپنے کانوں سے اچھی اور بُری آواز سنتے ہیں اسی طرح ہمیں اپنی آنکھوں کے ذریعے اچھے اور بُرے مناظر کا مشاہدہ ہوتا ہے۔ ان دونوں

احساسات میں سے جو زیادہ اچھا ہوتا ہے اُسی کو سب چاہتے ہیں۔ یہ انسانی فطرت ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ احساس کے ذریعے ہم تجربات میں ترمیم بھی کرتے گئے ہیں۔ اس طرح لفظ استھیٹک کے جو اصل معنی تھے وہ خواہ جو بھی ہوں، اُس کا استعمال اب خاص معنوں میں ہونے لگا ہے۔ صرف اُن ہی احساسات کو اب یہ لفظ ظاہر کرتا ہے جو اچھے ہوتے ہیں دوسرے الفاظ میں صداقت بھی ایک حُسن و خوبی ہے۔

اعلیٰ درجہ کے رقص و سرود کا علم، اُس کو سمجھنے کی اہلیت صرف کتابوں کے مطالعہ ہی سے نہیں ہو سکتی۔ اس طرح رقص و سرود سے تعلق رکھنے والے کچھ بولے الفاظ اور جملوں کا استعمال خواہ ہم سیکھ جائیں لیکن رقص و سرود کا لطف تو رقص و سرود کو دیکھ کر ہی حاصل کیا جا سکتا ہے۔ اودے شنکر کے رقص کو دیکھ کر جو احساسات ہم میں پیدا ہوتے ہیں، وہ ظاہر ہے کہ کتابوں کو پڑھ کر ہم میں نہیں پیدا ہو سکتے۔ یہی بات ہر فنّی کارناموں کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ اعلیٰ درجہ کی تصویروں کو سمجھنے اور اُن کی مدح سرائی کے لئے صرف درسی علم کافی نہیں ہوتا۔ اس کے لئے تجربات کی ترقی کی ضرورت ہوتی ہے۔ ہمارے تجربات جتنے زیادہ ہوں گے اُتنا ہی زیادہ ہم فنّی کارناموں کو سمجھ سکیں گے اور اُن کی قدر کر سکیں گے۔ ایسا نہ ہونے پر ہمارا علم محض درسی رہ جائے گا۔ کوئی تصویر بھی اگر ہم بنائیں گے تو وہ اپنی اصل بنیاد کی محض نقل ہو کر رہ جائے گی یا بالفاظ دیگر اُس میں فنّی جذبات کا اُتار چڑھاؤ نہ ہوگا۔

فنّی اُتار چڑھاؤ پیدا کرنے والی طاقت باطنی ہوتی ہے۔ ظاہری تدابیر سے اس کی تکمیل نہیں کی جا سکتی۔ سچ تو یہ ہے کہ جب تک اس باطنی قوت کی ترقی نہیں ہوتی۔ تب تک ظاہری تدابیر پر بھی ہم پورے طور پر عمل نہیں کر سکتے۔ اس باطنی قوت کی ترقی کے لئے مشق کی ضرورت ہے۔ پہلے معمولی عملوں سے شروع کیا جائے۔ اس کے بعد رفتہ رفتہ مشق کو بڑھایا جائے۔ آسان فطری ترقی

کا یہی راستہ ہے۔ ہم دو طریقوں سے اپنے تدریجی خیالات کی نزاکتوں کی وضاحت کر سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ زیادہ سے زیادہ تعداد میں اعلیٰ درجہ کے فنی کارناموں کا مشاہدہ کرنے اور تجزیہ کے ذریعے اُن بنیادی اصولوں سے واقفیت حاصل کرنے کی کوشش کریں جو فنی کارناموں کے حسن میں اضافہ کرتے ہیں۔ دوسرا طریقہ یہ کہ ہم خود ہم آہنگی کے متعلق تجربے کرتے رہیں اور تجزیہ کر کے پتہ لگائیں کہ وہ کونسی باتیں ہیں جن کے چھوٹ جانے سے ہماری تصویریں دیگر فنی تصاویر کی طرح خوبصورت نہیں ہوتیں نہ صرف تصویروں کے بارے میں بلکہ جتنے بھی فنی کام ہیں سب پر یہ بات عائد ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ہمارا کوئی بھی علم اس وقت تک مکمل نہیں کہا جاسکتا جب تک کہ وہ عملی جامہ نہیں پہن لیتا۔ عمل نہ ہونے کی وجہ سے اصولی باتیں ہوائی بن کر رہ جاتی ہیں۔ اس لئے اِن دونوں کا ایک ساتھ چلنا ضروری ہے۔

ہم آہنگی سے ہماری کیا مراد ہے، اِسے اب واضح کر دیں۔ آپ نے محسوس کیا ہو گا کہ اظہار جذبات کی ابتدا اُس وقت تک نہیں ہوتی جب تک کہ ہم کسی ایک جگہ پر کچھ خطوط نہیں کھینچ لیتے۔ مثال کے طور پر ایک کاغذ لیجیے۔ اُس میں مقررہ ناپ کا حاشیہ کھینچ کر ایک جگہ بنا دی گئی ہے۔ اُس جگہ میں آپ کچھ خطوط کھینچیے۔ بس یہیں سے ہم آہنگی کی ابتدا ہو جاتی ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ یہ کہیے کہ کاغذ پر حاشیہ کھینچ کر جب ہم کسی جگہ کی ناپ مقرر کرتے ہیں تب ہی سے ہم آہنگی کی ابتدا ہو جاتی ہے اس کے بعد حاشیہ سے گھری ہوئی جگہ میں ہم خطوط بھی کھینچ سکتے ہیں۔ دو پہل، سہ پہل یا اپنی مرضی کے مطابق دیگر شکلیں بھی بنا سکتے ہیں۔ اِن شکلوں کو ایک مقررہ جگہ میں ہم بنا رہے ہیں اور اس جگہ کے مطابق ہی ہم ان شکلوں کو ترتیب بھی دیں گے۔ بالفاظ دیگر

اسی کو ہم آہنگی کا کام کہتے ہیں۔ دی ہوئی ناپ کی جگہ کو حاشیہ دے کر گھیرنے سے ہم آہنگی کا عمل شروع ہوا تھا۔ اب اس گھری ہوئی جگہ کے اندر بنی ہوئی شکلوں کے ذریعے گھیری جانے والی جگہوں میں اور دوسری اُن سطحوں اور دی ہوئی سطح کے باہری خطوط میں جیسے جیسے ایک تعلق قائم ہوتا جاتا ہے ویسے ویسے ہمارا ہم آہنگی کا کام بھی پورا ہوتا جاتا ہے۔ شکلوں کو مناسب ترتیب اور اسپیسنگ سے سجانا ہی ہم آہنگی کہلاتا ہے۔

یہاں اس بات کو واضح طور سے سمجھ لینا ضروری ہے کہ فن کے جتنے بھی کام ہیں اُن سب میں ہم آہنگی اِن ہی باتوں پر موقوف ہے۔ ہم آہنگی کے اصول سب کے ایک ہی سے ہیں۔ سچ پوچھا جائے تو فن کی دیگر جتنی بھی قسمیں ہیں اُن سب میں بہت کچھ یکسانیت نظر آتی ہے۔ مثلاً موسیقی۔ رقص ادب وغیرہ فنونِ لطیفہ کو لیجئے۔ اِن سب کا مقصد احساسات اور جذبات کو ظاہر کرنا ہوتا ہے۔ اُن کا اثر بھی ہمارے جذبات کو متحرک کرنے والا ہی ہوتا ہے۔ ہمارے جذبات ہی کو وہ متأثر بھی کرتے ہیں۔ موسیقی میں ترتیب وار زیر و بم ہوتا ہے۔ اُس کی لطیف بحر کی ہم نقل کر سکتے ہیں۔ اس طرح ہمیں ایک پُر لطف احساس ہوتا ہے۔ رقص میں ہر ایک قدم کا ایک دوسرے سے تعلق ہوتا ہے اور دیکھتے دیکھتے لطیف جذبات پیدا کرنے والا ایک پیٹرن تیار ہو جاتا ہے۔ اِسی طرح ادبی کارناموں میں بھی ترتیبِ الفاظ کے ذریعہ لطیف جذبات بیدار ہوتے ہیں۔ یہی بات فنِ منظر نگاری میں بھی ہوتی ہے۔

اب تک کے تجربے سے یہ واضح ہو گیا ہو گا کہ کسی تصویر کو فنی کارنامے کی شکل دینے کے لئے یہ ضروری نہیں ہے کہ اُس تصویر میں جن شکلوں کو

جگہ دی گئی ہے وہ قدرتی شکلوں کے مطابق ہی ہوں۔ دوسرے الفاظ میں یہ کہنا چاہئے کہ تصویر کی ساخت مناظر قدرت کی محض نقل ہونا ضروری نہیں ہے۔ مناظر قدرت کی ہم آہنگی کی ضرورت کے مطابق اُن میں تبدیلی کرلی جاتی ہے یا یوں کہئے کہ انھیں فن کے سانچے میں ڈھال لیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ایپسیلس کی عیسٰی مسیح والی تصویر دیکھئے۔ پیکاسو کی تصویریں بھی اسی قسم کی ہوتی ہیں۔ فن کے سانچے کی اصلیت میں ہی مصوّر کی خصوصیت ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو مصوّر میں اور فوٹو کھینچنے کے کیمرے میں کوئی فرق نہ رہ جاتا۔

ہم آہنگی کے حسب ذیل اصول ہمارے لئے کافی ہونگے۔

(۱) توازن۔

(۲) تناسب۔

(۳) روانی یا موزونی تغیر، تبدیل تسلسل، تطابق۔ نامطابقت ٹرانسمیشن اور ریڈی ایشن وغیرہ۔

(۴) سب آرڈنیشن اور ایمفیسس۔

توازن ۔ توازن ایک ایسی خوبی ہے جس سے ہم آہنگی میں استقلال اور ارتباط کا جذبہ آجاتا ہے۔ یہ جذبہ ہمارے دل کو پسندیدہ معلوم ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ہم آہنگی میں جب یہ خوبی نہیں ہوتی تو اُس کا اثر ہمیں اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ ارتباط کے نہ ہونے سے ساری ہم آہنگی جیسے لڑکھڑاتی سی معلوم ہوتی ہے۔ اُسے سنبھالنے کے لئے سہارے کی ضرورت ہوتی ہے۔ توازن اسی سہارے کی کمی کو پورا کرتا ہے۔

توازن کا تجربہ ہم نے سب سے پہلے اُس وقت کیا جب ہمیں چیزوں

کا وزن معلوم کرنے کی ضرورت ہوئی۔ جب ہم کسی چیز کو بازار میں خریدنے جاتے ہیں تو دُکاندار اُسے تول کر دیتا ہے۔ بچوں کے کھیل میں بھی توازن کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ایک تختے کو بیچ سے محور پر لگا دیا جاتا ہے۔ بچے تختے کے دونوں سروں پر بیٹھتے ہیں۔ جس سرے پر وزن زیادہ ہوتا ہے وہ جھک جاتا ہے۔ محور کے قریب یا اُس سے دور کھسک کر جھکاؤ کا توازن کیا جاسکتا ہے۔ لیکن تصویر میں توازن مادّی کے بجائے جذباتی ہوتا ہے۔ بصارت بھی اپنا ایک وزن رکھتی ہے۔ اس وزن کو گھٹا بڑھا کر توازن قائم کیا جاسکتا ہے۔ یہ ایک ایسی خوبی ہے جو ہماری نگاہ کو ایک سہارا دیتی ہے اور ہماری توجہ کو قائم رکھنے میں مدد دیتی ہے۔ اپنے اپنے وزن کے مطابق ہی خط۔ شکل۔ رنگت وغیرہ ہماری توجہ کو اپنی طرف نہ صرف مبذول کرلیتی ہے بلکہ اس توجہ کو استقلال بھی عطا کرتی ہے۔ توجہ جتنی زیادہ مستقل ہوتی ہے اُتنا ہی زیادہ اُس کا وزن ہوتا ہے۔ توجہ کی مقدار کے ساتھ ساتھ وزن کی مقدار بھی گھٹتی بڑھتی رہتی ہے۔

خط کا وزن ۔ یہ ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ ہماری نظر خط کی تقلید کرتی ہے۔ خط کی وسعت اس سرے کے نقطے سے اُس سرے کے نقطے تک ہوتی ہے۔ اب اگر ایک ہی سمت میں کئی خطوط کھینچ دیے جائیں تو خط کی رفتار کی تیزی میں اضافہ ہو جائے گا۔ رفتار کی اس تیزی ہی کو خط کا وزن کہتے ہیں۔

شکل کا وزن ۔ شکل کا وزن اُس کی ناپ پر موقوف ہوتا ہے۔ شکل جتنی زیادہ بڑی ہوگی اُتنی ہی زیادہ وہ ہماری نگاہ کو مخاطب کرے گی۔ چھوٹی شکل کے تناسب میں بڑی شکل کا وزن زیادہ ہوتا ہے شکل کے بڑے ہونے سے ہماری توجہ میں اضافہ ہوتا ہے اور توجہ کے اضافہ کے ساتھ

اُس شکل کے وزن میں اضافہ ہوتا ہے۔ سطح کا وزن اُس کی صورت اور خوبی پر موقوف ہوتا ہے۔ مختلف قسم کی سطحوں کا وزن بھی مختلف قسم کا ہوگا۔

سادی سطح پر اگر معمولی یا بھری خطوط بنے ہوں تو اُن کا وزن ہماری نظر کو زیادہ نہیں معلوم ہوگا۔ اس کے برعکس اگر سطح پر بنے ہوئے بیرونی خطوط پیچیدہ ہیں یا کوئی پیٹرن اُس پر بنا ہوا ہے تو اُس کا وزن زیادہ ہوگا۔ بالفاظ دیگر پیچیدہ بیرونی خطوط کا مشاہدہ کرنے میں ہماری آنکھوں کو زیادہ دیر تک کوشش کرنی پڑے گی۔ ہماری نظر زیادہ دیر تک سطح پر بنے ہوئے پیچیدہ یا بھری خطوط یا پیٹرن پر ٹکی رہے گی اور اسی تناسب سے اُس کا وزن بھی زیادہ ہوگا۔

قوتوں کا وزن۔ (Weight of Values)۔ قوتوں میں جب کبھی زیادہ نامطابقت ہوتی ہے، جیسا کہ سیاہ اور سفید میں، تو گہری جاذبیت پیدا ہوتی ہے۔ اسی لئے ہماری نظروں کو اُس کا وزن زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ مطابق رنگوں کا اثر اُتنا وزنی نہیں ہوتا۔ وجہ ظاہر ہے۔ مطابق رنگ ایک دوسرے میں ملتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اس لئے اُن کی جاذبیت اُتنی زیادہ نہیں ہوتی جتنی کہ مخالف رنگوں کی۔

رنگوں کا وزن۔ رنگوں کے وزن بھی مختلف ہوتے ہیں۔ آسٹوالڈ دائرہ یا پیگمنٹ اسکیل میں جو گرم رنگتیں ہوتی ہیں وہ نظر کو زیادہ آسانی سے متوجہ کرتی ہیں۔ سرد رنگتوں کی جاذبیت اُتنی زیادہ اور عام فہم نہیں ہوتی۔ قوتوں میں جتنی زیادہ نامطابقت ہوتی ہے اُتنا ہی زیادہ اُن کا وزن ہوتا ہے۔

توازن کی قسمیں۔ توازن کے خدوخال اور اُس کے متعدد استعمالوں

کا ذکر کرتے ہوئے ہم نے بچوں کے ایک کھیل کی مثال دی تھی۔ کھڑا محور یا درمیانی نقطہ (axis یا pivot) سے برابر فاصلے پر بیٹھے ہوئے بچوں کا وزن جب برابر ہوتا ہے تو توازن قائم رہتا ہے۔ اس کے علاوہ اگر دونوں طرف کا وزن ایک نہیں ہوتا تو ہلکے وزن کو محور سے زیادہ دور کر دیا جاتا ہے۔ یا پھر بھاری وزن کو محور کے قریب کھسکا دیا جاتا ہے۔ ایسا کرنے سے توازن قائم ہو جاتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ توازن قائم کرنے میں شکل خاص کا وزن اور محور سے اس کا فاصلہ، یہ دونوں اہم مدد دیتے ہیں۔ حساب کے لحاظ سے توازن قائم کرنے کے لئے مندرجہ ذیل تناسب کو ہمیں اپنے سامنے رکھنا ہوگا۔

$$Mxx = M'xx'$$

x اور x' اس فاصلے کو ظاہر کرتے ہیں جو کہ ادھر ادھر رکھے ہوئے وزنوں اور درمیانی نقطے کے وسط میں ہوتا ہے۔ M اور M' ادھر ادھر رکھے ہوئے وزنوں کو ظاہر کرتے ہیں۔

توازن قائم کرنے کے لئے ایک ہی ناپ کی چیزوں کو ایک سے فاصلے پر علیحدہ رکھنے سے توازن قائم کیا جا سکتا ہے۔ غیر مساوی چیزوں کو غیر مساوی فاصلے پر رکھنے سے بھی اسی طرح کا ہم وزن اثر پیدا کیا جا سکتا ہے۔ ہمارا ایک مرکزی نقطہ ہوتا ہے جسے سامنے رکھ کر مساوی اور غیر مساوی فاصلے سے چیزوں کی ایک ہموزن ترتیب ہم قائم کرتے ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ہماری بصارت میں بھی توازن ہوتا ہے۔ ہونا بھی چاہیئے۔ بصارت کا توازن دو طرح کا ہوتا ہے

(۱) منتظم یا مساوی توازن (The formal Balance.)

(۲) غیر منظّم یا غیر مساوی توازن (The informal Balance.)

Formal Balance سے ہماری مراد ایک ایسے توازن سے ہے جس میں کسی ایک درمیانی نقطے یا محور (axis) سے مساوی فاصلے پر ہم وزن (جھکاؤ کی) چیزوں کو جھکایا جائے (تصویر ۵۶) اس توازن میں تناسب (symetry) پر توجہ دی جاتی ہے۔ ایک ایسا توازن جس کی شکل وساخت میں نامناسبت کے بجائے مناسبت اور یکسانیت ہو۔ دوسرے لفظوں میں اُسے ہم منظّم توازن کہہ سکتے ہیں۔ یہ توازن پھولوں۔ درختوں اور انسان کی جسمانی ساخت میں دیکھا جا سکتا ہے۔ تتلیوں کے پروں کی رنگت بھی اس کا ایک اچھا نمونہ ہے۔ بعض مکانوں اور محلوں کی بناوٹ کا مشاہدہ کرنے سے بھی اس سے واقفیت حاصل کی جا سکتی ہے۔

منظّم توازن سے نظم و استقلال کا علم ہوتا ہے۔ اُسے دیکھنے سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سب کچھ سنبھال کر رکھا گیا ہے۔ معمولی آدمی بھی منظّم توازن کی تعریف کر سکتا ہے۔ لیکن اس کے اثر میں ہم آہنگی آنے کا بہت امکان رہتا ہے۔ منظّم توازن ایک حد تک ہی لطف پیدا کر سکتا ہے۔ یہ اس لئے کہ اس میں سب کچھ گٹھا بندھا ہی رہتا ہے۔

دوسری قسم کے توازن کو غیر منظّم یا غیر مساوی توازن کہہ سکتے ہیں۔ اس میں کسی ایک درمیانی نقطے یا محور سے غیر مساوی وزن (جھکاؤ) میں اثرات کو غیر مساوی فاصلے سے رکھا جاتا ہے۔ وزن (جھکاؤ) جتنا بھاری ہوتا ہے اُتنا ہی زیادہ وہ درمیانی نقطے کے قریب رکھا جاتا ہے (تصویر ۵۷) غیر مساوی توازن کی تعریف آسانی سے نہیں ہوتی۔ اس توازن کو پیدا کرنا بھی مشکل ہوتا ہے۔ اختلافات کی بھی اس میں پوری گنجائش

ہوتی ہے۔ اس لیے اس کا اثر مساوی توازن کی طرح ہم آہنگ نہیں ہو پاتا۔ دوسرے لفظوں میں ہم اِسے آزاد توازن بھی کہہ سکتے ہیں۔

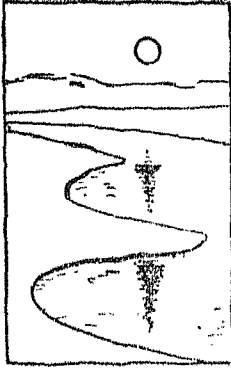
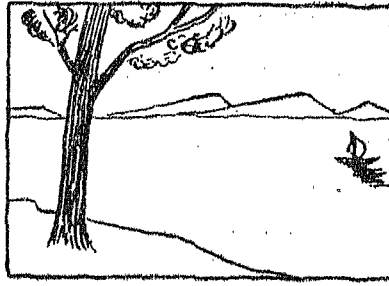
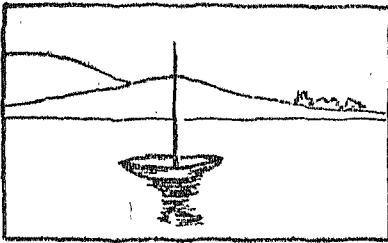
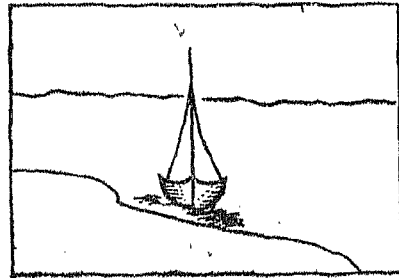
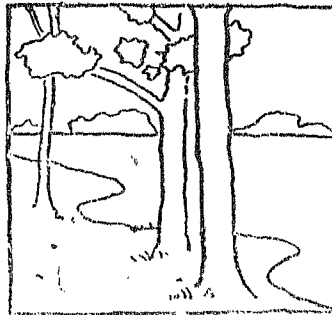
توازن کو پیدا کرنے کے لئے یہ ضروری نہیں ہے کہ صرف دو ہی طرح کی رنگتیں (masses) استعمال کی جائیں حسبِ مرضی رنگتوں کی پیدائش گھٹائی یا بڑھائی جا سکتی ہے۔ لیکن منظم یا مساوی توازن میں ایک دوسرے سے مخلوط ہونے والی رنگتوں (identical masses) کو درمیانی نقطے سے یکساں فاصلے پر رکھا جاتا ہے۔ غیر منظم یا غیر مساوی توازن میں رنگتوں کو پوری جگہ پر کسی طرح بھی رکھا جا سکتا ہے۔ صرف اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ مجموعی طور سے وہ استقلال یا توازن کا جذبہ ظاہر کریں۔

مندرجہ بالا تجربے میں ہم نے لفظ غیر مساوی اور مساوی وزن (جھکاؤ) کو استعمال کیا ہے۔ لفظ جھکاؤ یا وزن (weight) سے ہمارا کیا مطلب ہے اور اِسے کس طرح گھٹایا بڑھایا جا سکتا ہے، اِسے کچھ اور واضح کرنے کی ضرورت ہے۔ مثال کے لئے خطوط کو لیجیے۔ خطوط کا جھکاؤ (weight) جس سمت میں خطوط رواں ہوتے ہیں، اُسی طرف ہوتا ہے۔ سمت بتانے والے خطوط کی تعداد کے زیادہ ہونے پر جھکاؤ بھی زیادہ ہو جائے گا۔ چنانچہ روانی کی سمت خاص کی مشق جتنی زیادہ ہوگی اُتنا ہی زیادہ اُس کا جھکاؤ (weight) ہوگا۔ روانی کی سمت کو روکنے یا کاٹنے والے خطوط کے کھینچنے سے جھکاؤ کی مقدار میں کمی کی جا سکتی ہے۔ جھکاؤ کی رکاوٹ اُس وقت سب سے زیادہ ہوتی ہے جب مخالف خطوط روانی والے خطوط سے زاویہ قائمہ پر آکر ملتے ہیں۔ اس طرح کی رکاوٹ مستطیل کے زاویوں میں افق کے خط کو کاٹ کر کسی درخت یا قطب مینار کے

تصویر ۴۶

تصویر ۴۷

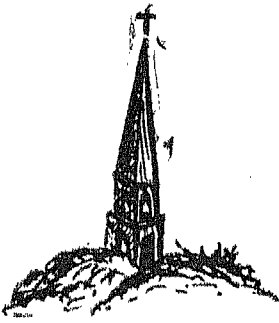
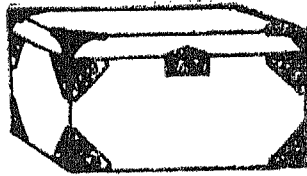
تصویر ۴۸

تصویر ۴۹

تصویر ۵۰

منظر میں، یونانی محلوں یا مندروں کے دروازوں میں دیکھی جاسکتی ہے۔ (دیکھئے تصویر نمبر ۴۶ سے نمبر ۵۰ تک)۔

اسی طرح رنگتوں کی روانی کے جھکاؤ کو بھی روکا جاسکتا ہے۔ منسلکہ تصویروں سے یہ واضح ہو جائے گا۔ خطوط مستقیم کی رکاوٹ کا عمل مستطیل اور مربعوں میں کیا جاتا ہے۔ تصویر کے اہتمام میں بھی اس سے مدد لی جاتی ہے۔ اثر کو بڑھانے میں رکاوٹوں کا یہ عمل خاص طور سے مفید ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر کسی ایک خط کے جھکاؤ کو مخالف خط کے جھکاؤ تک پہنچایا جاسکتا ہے۔ ایسا کرنے کے لئے ان دونوں کے جھکاؤ کو ملانے والے ایک تیسرے خط کی ہمیں مدد لینی ہوتی ہے۔ اس خط کو مذکورہ جھکاؤ کے درمیان کی کڑی یا دونوں کے ملانے جُلانے کا ذریعہ کہا جاسکتا ہے۔ ایسا کرنے سے رکاوٹ کی تیزی کم ہو جاتی ہے۔ روانی کے ساتھ چلنے میں ہماری آنکھ کو پھر جھٹکا کھانے کی ضرورت نہیں رہتی۔ درمیانی خط کے سہارے مخالف جھکاؤ تک آسانی سے ہماری نظر پہنچ جاتی ہے۔ فن کی کامیابی بھی یہی ہے کہ دشواریوں کو آسانی سے دور کر کے ایک طرف لے جائے۔

ایک خط کی روانی کے جھکاؤ کو مخالف روانی کے جھکاؤ تک لے جانے کے اس عمل کو تبدل پذیری (transition) کہتے ہیں۔ تبدل پذیری کا ایک سیدھا نمونہ بریکٹ (تصویر نمبر ۵۱) کی شکل میں پیش کیا جاسکتا ہے۔ خط مستقیم کو اپنے ماڈل کی ضرورت کے مطابق مختلف صورتوں میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ اُسے ٹیڑھا ترچھا یا

تصویر نمبر ۵۱

خمیدہ بنایا جا سکتا ہے۔ (تصویر نمبر ۵۲ و نمبر ۵۳)۔
یہ ضروری نہیں ہے کہ تبدّل پذیری کے پورا کرنے والے
خط کو کھینچا ہی جائے۔ صرف اشارے سے بھی کام
چل سکتا ہے۔ ہمارا مقصد تو موافق اثر پیدا کرنا ہوتا
ہے۔ مثلاً تصویر میں استعمال ہونے والے زاویے کے
کونے کو نازک کرنے سے بھی ہمارا کام چل سکتا
ہے۔ مصوّری میں ویگنیٹ اور فن تعمیرات میں
کیپیٹل تبدّل پذیری کی مثالوں کو پیش کرتے
ہیں۔

تصویر نمبر ۵۲

تبدّل پذیری کے عمل کے اچانک اور
خود ساختہ نمونے قدرت دکھاتی رہتی
ہے۔ پرانے درختوں کی شاخیں اِس کے
نمونے ہیں۔ اِس اچانک تبدّل پذیری کی ترمیم کرکے ہی ہم قدرتی مناظر کی تصاویر
لینڈ اسکیپ بناتے ہیں۔ روزانہ زندگی کی متعدد چیزوں میں بھی ترمیم شدہ
اور موزوں خطوط کی سجاوٹ دیکھی جا سکتی ہے۔

تصویر نمبر ۵۳

موزونیت یا روانی (Rhythm)

اگر ساکت پانی کے کسی تالاب میں کنکر یا پتھر پھینکا جائے تو پانی میں دلکش
لہریں اُٹھنے لگتی ہیں۔ اِن لہروں کی دلکشی اتنی جاذب نظر ہوتی ہے کہ بچّہ ہو
یا بوڑھا، تالاب کے کنارے پہنچنے پر کنکر پھینکے بغیر اُس سے نہیں رہا جاتا۔
یہ قدرتی بھی ہے۔ لہروں کا پیدا ہو ہو کر غائب ہوتے رہنا ایک ایسا منظر پیش

کرتا ہے۔ جیسے دیکھنے سے ہماراجی نہیں بھرتا۔ لہروں کو مستقل دلکشی کا سرچشمہ کہا جاسکتا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو اِن لہروں کی شکل میں برابر تبدیل ہوتے ہوئے خطوط ہمیں نظر آئیں گے۔ اُن کی شکل اور رنگت میں بھی ہمیں تبدیلی نظر آئے گی۔ روشنی کی کرنیں لہروں کو عجیب رنگت عطا کرتی ہیں ۔

لہروں کا پیدا ہونا اور غائب ہونا ایسا معلوم ہوتا ہے گویا موزوں روانی کے ساتھ جاری ہے۔ غور سے دیکھنے پر یہ یقین اور بھی پختہ ہوجاتا ہے کہ لہروں کی حرکت رقص کے قدموں کی طرح مقررہ طور پر ایک رفتار سے جاری ہے۔ ایک کے بعد ایک جو خطوط بنتے ہیں وہ سب ایک ہی سے ہوتے ہیں۔ اُن کی شکل اور روشنی کا اثر بھی اُن پر یکساں پڑتا ہے۔ اِس ہم آہنگی کے باعث لہروں میں ایک طرح کا تعلق قائم ہوجاتا ہے۔ یہ بتدریج باطنی تعلق خواہ وہ لہروں کے درمیان ہو یا کسی درخت کی شاخوں کے کسی پیٹرن میں ہو یا کسی تصویر میں موزونیت یا روانی (Rhythm) کہلاتا ہے۔

تدریجی یا موزوں حرکت کو جو کہ بار بار پیدا ہوتی رہتی ہے موزونیت یا یکساں روانی کہتے ہیں۔ ہم آہنگی (harmony) پیدا کرنے کے جتنے بھی طریقے ہیں اُن میں روانی (Rhythm) سب سے زیادہ رائج ہے۔ یہ غالباً اِس لئے کہ ڈیزائنوں میں سب سے پرانا طریقہ روانی ہی کا رہا ہے۔ روانی گویا ہماری فطرت ہی کا ایک جزو بن گئی ہے۔ سانس لینے میں، چلنے میں، رقص وغیرہ میں، ہم روزمرّہ اُسے دیکھتے رہتے ہیں۔ بچے سینکوں اور رنگین کاغذ کے ٹکڑوں کو اپنے کھیلوں میں ایک ترتیب سے سجانے میں کافی جوش کا اظہار کرتے ہیں۔ بچوں کا یہ جوش کاغذ کے ٹکڑوں سے پیدا ہونے والی روانی کے باعث ہوتا ہے۔ فن کی ابتدائی حالت میں شہری

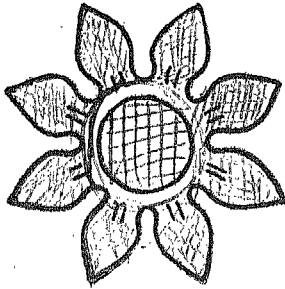
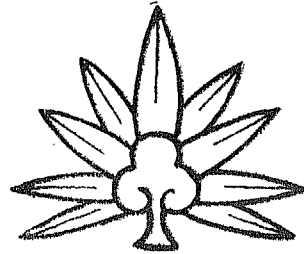
باشندے کسی برتن، گھڑے یا ڈلیا کے گرد گھومتے یا رقص کیا کرتے تھے۔ اُن کے اِن رقصوں میں رفتار کی خصوصیت ہوتی تھی جو آگے چل کر ترقی پذیر ہوئی اور فن کی متعدد قسمیں ہمارے سامنے آئیں۔

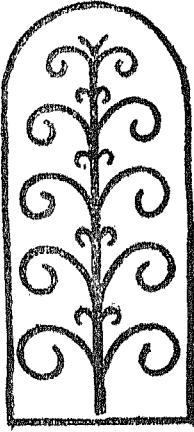
موسیقی اور شاعری کی تہ میں بھی تسلسل سے پیدا ہونے والی روانی ہی نظر آتی ہے۔ قدیم باشندوں کے مذہبی رقصوں میں روانی پیدا کرنے کے لئے ڈھول یا اِسی قسم کے دیگر قدیم ساز استعمال کئے جاتے تھے۔ ساتھ ہی ساتھ منتروں اور دیگر پُراسرار گیت بھی گائے جاتے تھے۔ آگے چل کر اِن ہی مذہبی رقصوں نے ترقی کی اور جدید موسیقی اور شاعری کی مختلف صنفوں تک ہم پہنچے۔ ایک روانی کے بعد ہم نے دوسری روانی کی تقلید کی، اور اس طرح ارتباط (Composition) کی بُنیاد مضبوط ہوتی گئی۔

تسلسل کے بارے میں ایک بات ذہن نشین کر لینے کی ہے۔ وہ یہ کہ خط اور شکلوں کو ایک ساتھ رکھنے کے محض عمل کو تسلسل کہتے ہیں۔ حُسن کی تخلیق کے لئے صرف یہی عمل کافی نہیں ہوتا۔ ایک قطار میں لگی ہوئی چیزوں کی فنی نقطۂ نظر سے کوئی خاص اہمیت نہیں ہوتی۔ دوسرے لفظوں میں تسلسل بذاتِ خود فن سے خالی ہوتا ہے۔ جس طرح ہر تُک بندی کو شاعری نہیں کہا جا سکتا، اُسی طرح صرف تسلسل بھی فن کی جگہ نہیں لے سکتا۔ ہاں اِس کے سہارے فن کا تانا بانا ضرور تیار کیا جا سکتا ہے۔
تسلسل کی قسمیں جتنی مختلف ہوں گی اُتنی ہی مختلف روانی پیدا ہوگی۔ روانی کا اختلاف تسلسل کے اختلاف پر موقوف ہے۔ جب ہم کسی اِکائی یا کا مقررہ ترتیب سے اعادہ کرتے ہیں تو منظم روانی (Formal Rhythm) پیدا ہوتی ہے۔ جہاں یا اکائی کا اعادہ بغیر کسی مقررہ ترتیب کے ہوتا ہے وہاں غیر منظم روانی (Informal Rhythm) پیدا ہوتی ہے۔

منظّم روانی - ایک ہی سمت میں اکائیوں کو دُہرانے سے "بارڈر" بنتا ہے اور دو سمتوں میں دُہرانے سے سطحی ڈیزائن یا پیٹرن تیار ہوتا ہے۔ اِن دونوں حلقوں میں اکائیوں کو بہ تدریج فاصلے سے سجایا جاسکتا ہے۔ اس طرح سب سے سیدھی روانی ایک اکائی چھوڑ کر دُہرانے سے پیدا ہو جاتی ہے۔

روانی کو دیگر طریقوں سے بھی پیدا کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً اکائیوں کی ساخت (Shape) تو وہی رکھی جائے لیکن اُن کی شکلوں میں تبدیلی کر دی جائے۔ مختلف شکلوں کی ایک ہی ساخت کی اکائیوں کی اس ترتیب کو (sequence) (تسلسل) کہتے ہیں۔ درخت کی چھوٹی بڑی شاخوں میں اِس قسم کی ترتیب دیکھی جاسکتی ہے۔

روشنی کی کرن کی طرح ایک مرکز سے پھیلے ہوئے خطوط کے ذریعے بھی روانی پیدا کی جاسکتی ہے۔ اگر ہم سورج مکھی، گیندے یا چمبیلی کے پھولوں کو دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ اِن پھولوں کی پنکھڑیاں ایک مقررہ ترتیب سے، ایک درمیانی نقطہ کے چاروں طرف گھیرا بنائے رہتی ہیں۔ درمیانی نقطہ کے چاروں طرف ایک ترتیب سے اکائیوں کو سجانا ہی شعاع ریزی (Radiation)

تصویر نمبر ۵۵

تصویر نمبر ۵۴

کہلاتا ہے۔ (تصویر نمبر ۵۴، نمبر ۵۵، نمبر ۵۶، نمبر ۵۸)۔
اِس کے دیگر ثبوت پھیتوں کے آرا Spokes اور سورج
کی کرنوں وغیرہ سے بھی مل سکتے ہیں۔

متوازی خطوط کے ذریعے بھی روانی پیدا کی
جاسکتی ہے۔ اِس کی مثال کے لئے ساڑھی اور
لہنگے کی بیلیں اور راجپوت طرز کی تصویریں دیکھی
جاسکتی ہیں۔ مکانوں کو سجانے کے لئے بھی
متوازی خطوط استعمال کئے جاتے ہیں۔

تصویر نمبر ۵۶

غیر منظم روانی۔ اِس میں ٹھیک ایک ہی
تسلسل کا اعادہ نہیں ہوتا۔ اکائیوں کے دُہرانے میں فرق رہتا ہے۔ اِس کی
مثال آرکسٹرا کے مختلف سازوں کے ذریعے پیدا ہونے والی موسیقی کی
روانی میں مل سکتی ہے۔ تصویروں میں یہ اُس وقت پیدا ہوتی ہے جب خط یا
شکلوں کا اعادہ قسموں کے لئے کیا جاتا ہے۔ منظم روانی کی طرح اِس کی بھی اُتنی
ہی قسمیں ہوتی ہیں۔ مسلسل، متوازی، ریڈیئشن وغیرہ۔ غیر منظم ترتیب کو جھاڑیوں
کے پتّوں اور تتلی کے پروں پر بنے ہوئے نشانات میں دیکھا جاسکتا ہے۔
متوازی قسم کے متعلق ہوا سے جھومتے ہوئے پودوں سے واقفیت حاصل کی
جاسکتی ہے۔ ریڈیئشن کے ثبوت آم کے پھل اور پرندوں و تتلیوں کے پروں
پر مل سکتے ہیں۔

خط اور شکل کی حرکتیں جب ایک دوسرے کا ساتھ دیتی ہیں تو روانی پیدا
ہوتی ہے۔ اِن کے باہمی تعلق کے باعث ہماری نظر آسانی سے ایک خط یا
شکل سے اُس خط یا شکل تک پہنچ جاتی ہے جس کے ساتھ اس کا تعلّق ہوتا

ہے۔ ڈیزائن کا اثر ناپسندیدہ اور یک رنگ نہ ہو جائے اِس لئے اُس میں کافی اختلاف کو بھی جگہ دی جاتی ہے۔ اِس طرح اکائیوں کی روانی تعاقب کرتی ہوئی ہماری نظر ڈیزائن کے اثر سے متاثر ہوتی ہے۔ ایک قسم کے خطوط اور شکلوں کا تعاقب کرنے میں جو ایک سے کیفی کا امکان رہتا ہے۔ وہ خطوط یا شکلوں میں اختلاف پیدا کرنے سے دور ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اس کا ایک طرح کا زندہ اور تازگی بخش اثر پڑتا ہے۔ روانی کا پورا لُطف حاصل کرنے کے لئے کسی حد تک مشق اور تجربہ کی ضرورت ہوتی ہے۔ بہرحال آپ نے یہ دیکھا ہوگا کہ مختلف قسم کی موزونیتیں مختلف قسم کے جذبات پیدا کرتی ہیں۔ فوجوں کے مارچ کو دیکھنے سے ہمارا سر خود بخود اُٹھ جاتا ہے۔ ایک طرح کا جوش پیدا ہوتا ہے۔ اِس کے برعکس رقص کی ہلکی روانی لطیف اور نازک جذبات پیدا کرتی ہے۔

ایمفیسیس اور سبارڈینیشن

بازار میں جاکر اگر آپ مختلف دُکانوں کی زیبائش کا مشاہدہ کریں تو آپ کو معلوم ہوگا کہ اُن دُکانوں میں سے کچھ کی زیبائش نہایت ہی اچھے طریقے پر ہوئی ہے۔ اِن دُکانوں میں چیزوں کو اِس طرح سجا کر رکھا گیا ہے کہ آسانی سے ہماری توجہ اُن کی طرف مبذول ہو جاتی ہے اور دُکان میں داخل ہوتے ہی گویا ہم ایک ہی نظر میں سب ہی چیزوں سے واقف ہو جاتے ہیں۔ اِس کے برخلاف ہمیں بازار میں ایسی دُکانیں بھی ملیں گی جن میں سجاوٹ کے بجائے چیزوں کا ایک ڈھیر سا لگا ہوتا ہے۔ کسی بھی چیز پر ہماری نگاہ نہیں ٹکتی۔ پہلے ہم ایک چیز کو دیکھتے ہیں، پھر دوسری کو اور اِس طرح مختلف چیزوں کا اثر ایک دوسرے سے اُلجھ کر رہ جاتا ہے۔ جاذبیت کے مرکزوں کی غیر منظم

کثرت کے باعث ہی ایسا ہوتا ہے۔ دُکان دار اپنی چیزوں کو دُکان میں اِس لئے سجا کر رکھتا ہے کہ خریدار کی توجہ اُن چیزوں کی طرف مبذول ہو۔ لیکن اگر چیزوں کی سجاوٹ کو منظم شکل نہیں دی گئی ہے تو دُکاندار اپنے مقصد میں کامیاب نہ ہوگا اور خریدار چیزوں کی طرف متوجہ ہونے کے بجائے اُلجھن میں پڑ جائے گا۔ یہ اُصول نہ صرف دُکانوں بلکہ سجاوٹ کے سبھی طریقوں پر عائد ہوتا ہے۔ کمرے کی سجاوٹ میں کسی تصویر کی مختلف چیزوں کی ترتیب میں مطبوعہ صفحات اور لباس وغیرہ کے اہتمام میں بھی اِن سب باتوں کا خیال رکھنا ہوتا ہے۔

دُکان کی مثال میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ چیزوں کی جب کثرت ہوتی ہے تو ہماری نظر ایک ساتھ اُن سب کی طرف توجہ مبذول کرنے سے قاصر رہتی ہے اور ہماری نظر ایک طرح کی اُلجھن میں پڑ جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اِس کے معنی یہ ہوئے کہ اپنی چیزوں کی سجاوٹ میں دُکان دار 'سبارڈینیشن' کے اُصول پر عمل نہیں کر سکا۔ یعنی وہ اپنی چیزوں کو اچھی طرح سجا نہیں سکا۔ خاص جاذبیت کی چیز کو مناسب جگہ پر اِس طرح سجانا چاہیئے کہ کم جاذبیت کی چیزیں بھی اُس کے ساتھ لگی رہیں۔ گویا خاص جاذبیت کی چیزوں کے زیرِ سایہ وہ رہ رہی ہوں۔ ایسا ہونے پر ہماری نظر اُس چیز پر جا کر ٹھہر جاتی ہے اور اُس کے ساتھ لگی ہوئی چیزوں سے ہم آسانی سے واقف ہو جاتے ہیں۔ اِس کے بعد ہماری نظر اگلے جاذبیت کے مرکز کی طرف بڑھ جاتی ہے۔ اِس طرح سب سے زیادہ جاذبیت کی چیز کو خاص اور کم جاذبیت کی چیزوں کو خاص چیزوں کی پناہ میں جگہ دینے سے با اثر اور مکمل سجاوٹ

پیدا کی جا سکتی ہے ۔ اس عمل کو انگریزی میں ایمفیسس یا سبارڈینیشن کہتے ہیں ۔

مندرجہ بالا تشریح سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ جب ہم کسی ایک چیز کو خاص جگہ پر ملاتے ہیں تو اُس کے مقابلے میں دیگر چیزوں کی جگہ عام ہو جاتی ہے ۔ کسی چیز کو ایسی جگہ پر اور اس طرح رکھنا کہ وہ ہماری توجہ کو سب سے زیادہ مبذول کرے ۔ ہماری توجہ کا خاص مرکز بن جائے ایمفیسس کہلاتا ہے اور اس جاذبیت کو کم یا زیادہ کرنے کے عمل کو سبارڈینیشن کہتے ہیں ۔ ایمفیسس کا استعمال ارتباط کی خاص چیز کی طرف توجہ مبذول کر کے موافقت قائم کرنے کے لئے کیا جاتا ہے ۔ ایمفیسس کے نہ ہونے سے ارتباط کا اثر ختم ہو جاتا ہے ۔ بے ڈھنگی سجاوٹ والی دکان کی مثال سے یہ بات ہم واضح کر چکے ہیں ۔ ارتباط کی یکرنگی کو دور کرنے کے لئے اختلاف پیدا کرنا ضروری ہوتا ہے ۔ لیکن اختلاف کی زیادتی تمام جاذبیت کو خراب کر دیتی ہے ۔ اس اختلاف میں موافقت پیدا کرنے ، یا یوں کہئے کہ اس اختلاف کو ایک سلسلے میں باندھنے کے لئے ایمفیسس کا استعمال کیا جاتا ہے ۔

زیبائش کا اثر بہت کچھ اس بات پر منحصر ہوتا ہے کہ خاص اور عام جاذبیت کی چیزوں کو کس ترتیب سے ہم رکھتے ہیں اور اُن میں کس قسم کا تعلق ہم قائم کرتے ہیں ۔ چیزوں کا اپنا رنگ و روپ و زینت تو ہماری جاذبیت کا سبب بنتی ہی ہے لیکن بہت کچھ اس بات پر بھی منحصر رہتا ہے کہ زیبائش کی ترتیب میں جاذبیت کی مختلف چیزوں میں کیا اور کیسا باطنی تعلق قائم ہوتا ہے ۔ توازن کی تشریح کرتے وقت ہم نے دیکھی جانے والی چیزوں کے حصے کا وزن (Weight) کا ذکر کیا تھا ۔ دیکھی جانے والی چیزوں کا وزن یا ہلکا و

(Weight   ) جن امور پر موقوف ہوتا ہے۔ اُن ہی امور پر چیزوں کی جاذبیت کی کمی یا زیادتی بھی موقوف ہوتی ہے۔ چنانچہ امیفیس اور سبار ڈینیش کے اصول پر عمل کرنے میں ظاہرا چیزوں کے وزن سے بھی مدد لی جا سکتی ہے۔

اب ہم ایک دوسری حقیقت کی تشریح کریں گے۔ جاذبیت پیدا کرنے میں جن حقیقتوں کا ہاتھ رہتا ہے اُن کے باہمی تعلقات پر روشنی ڈالنا ضروری ہے۔ اِن باہمی تعلقات کو چار عنوانوں کے ماتحت تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ (۱) اقسام (۲) پیٹرن (۳) حیثیت (۴) جماعت بندی (grouping)

اقسام (Variety) ۔ کسی ظاہری چیز کی دلکشی پر اُس کے چاروں طرف کی مختلف قسم کی چیزوں کا بھی اچھا یا بُرا اثر پڑتا ہے۔ چیزوں کے اقسام کا استعمال جاذبیت کے اثر کو گہرا کرنے میں مدد دیتا ہے۔ ہماری نظر آسانی سے مختلف عجائبات کی طرف اُٹھ جاتی ہے۔ کسی سادے کاغذ پر اگر ایک نقطہ بنا دیا جائے تو کاغذ کے کورے پن کو پار کرتی ہوئی ہماری نگاہ اُس نقطے پر مرکوز ہو جائے گی۔ اگر اُسی سمت میں خطوط کے ایک اجتماع کو دُہرا دیا جائے اور اُس کے ساتھ ساتھ مختلف سمت میں اور خطوط بھی کھینچ دیے جائیں تو ہماری نگاہ دُہرائے ہوئے خطوط کو چھوڑ کر مختلف سمت والے خطوط کی طرف متوجہ ہو جائے گی۔ مطلب یہ ہے کہ معمولی دُہرانے والے خطوط کو چھوڑ کر ہماری نظر اختلاف پیدا کرنے والے خطوط کی طرف متوجہ ہو جاتی ہے۔ سبار ڈینیشن اور امیفیس کے کام میں اختلاف کے اس اصول پر عمل

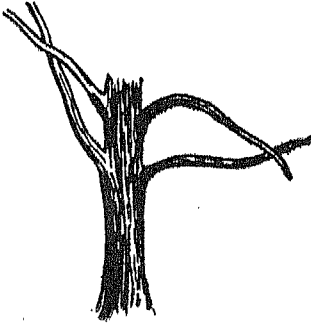
کیا جاتا ہے۔

پیٹرن یا ڈیٹیل ۔ توازن کی طرح پیٹرن بھی جاذبیت کے اضافہ کرنے میں معاون ہوتا ہے ۔ سادہ سطح پر سے ہوتی ہوئی ہماری نظر آسانی سے اس مقام پر پہنچ جاتی ہے جہاں پیٹرن بنا ہوا ہے۔ یہی بات ڈیٹیل کے متعلق بھی کہی جا سکتی ہے ۔ ڈیٹیلس کی کمی مؤثر ہوتے ہوئے بھی ہماری توجہ کو کم مبذول کرتی ہے ۔ شکلوں میں سے کسی ایک کو جب ہم اُبھارنا چاہتے ہیں تو پیٹرن اور ڈیٹیلس کا عمل کیا جاتا ہے ۔ اس کی مثال کے لیے اجنتا کی فریسکو تصویریں دیکھی جا سکتی ہیں ۔

پوزیشن ۔ ارتباط میں کسی ایک شکل کو جو جگہ ملتی ہے اُس سے اُس شکل کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ خاص شکل کو خاص پوزیشن پر رکھا جاتا ہے۔ اسی لیے شکل مرکزی نقطہ کے جتنی زیادہ قریب ہوگی اُتنی ہی زیادہ اُس کی اہمیت ہوگی ۔ اس کی مثالیں بھی اجنتا فریسکو میں بہت اچھی طرح واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہیں ۔

جماعت بندی (Grouping) میں کسی ایک چیز کا زیادہ یا کم اثر ڈیزائن میں سجائی ہوئی چیزوں کے درمیان کے فاصلے پر بہت کچھ منحصر رہتا ہے ۔ ارتباط میں کسی ایک چیز سے دیگر چیزوں کو کتنا زیادہ قریب یا دور ہم رکھتے ہیں، اس سے اُس چیز کی خاص حیثیت کا پتہ چلتا ہے ۔ فاصلے کے زیادہ ہونے سے اُس چیز کی فوقیت زیادہ ہوتی ہے اور کم ہونے سے اُس چیز کی فوقیت کم ہوتی ہے ۔

اس کے علاوہ کسی ایک چیز کو زیادہ فوقیت دینے میں اُس کی رنگت، صورت اور قوت وغیرہ کا ہاتھ بھی رہتا ہے ۔ اگر اُس چیز کی شکل بڑی ہے (تصویر ۵۵) اُس کی رنگت زیادہ چمکدار ہے اور اُس کی قوت بذات خود ایک اختلاف پیش کرتی ہے تو وہ چیز آسانی سے

فوقیت حاصل کر لے گی۔ ارتباط کو حیثیت عطا کرنے میں یہ سب باتیں مدد دیتی ہیں اور جس چیز کی ارتباط میں فوقیت ہوتی ہے اُسی پر اُس کا تمام تر اثر موقوف ہوتا ہے۔ مختصر یہ کہ ارتباط کی مطابقت (harmony) اُسی پر موقوف رہتی ہے۔

تصویر نمبر ۵۸

تصویر نمبر ۵۷

مطابقت کی مندرجہ بالا صورت کی مثال دینے کے لیے درخت کے تنے اور اس کی شاخوں کو سامنے رکھا جاتا ہے (تصویر نمبر ۵۸) درخت کا تنا اور اس کی مختلف شاخیں سب مل کر ایک درخت کا احساس کراتی ہیں۔ یہی بات فنی تصاویر میں بھی ہونی چاہئے جس سے کہ مجموعی طور پر ایک مربوط اثر پیدا ہو۔ شاعری میں بھی اس اصول پر عمل کیا جاتا ہے۔ جس موضوع کی نظم ہوتی ہے اُس کے تخیل کی کثرت ہوتی ہے بقیہ باتیں خاص تخیل کی نقل کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں مربوط حرفوں میں بھی اس طرح کے اصول کا خیال رکھا جاتا ہے۔ پیچیدگی سے وضاحت اور بدنظمی سے خوش نظمی کی طرف بڑھنے کے لئے ایمفیسس اور سبارڈینیشن کا استعمال کیا جاتا ہے سا لیا کرنے سے ارتباط کا اثر یکساں طور پر پڑتا ہے اور ہمیں نظام و تسلط کا احساس ہوتا ہے۔

تناسب اور موزوں اسپیسنگ۔ ارتباط کے اصولوں کے مطابق ہی خط اور شکلوں کو ایک ترتیب سے سجایا جاتا ہے۔ ارتباط کو مؤثر بنانے کے لئے موزوں اسپیسنگ

کے عام اصولوں سے واقف ہونا ضروری ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلی بات یہ ذہن میں رکھنے کی ہے کہ فنی اثر پیدا کرنے کے لئے کسی تپے تلے طریقے کو اپنی بنیاد نہیں بنایا جا سکتا۔ ہمیں تو اُن بنیادی اصولوں پر توجہ کرنی ہے جن کے ذریعہ اثر پیدا کرنے کے مختلف طریقوں کو ایجاد کیا گیا ہے۔ ارتباط کا طریقہ اور خد و خال کی تخلیق انھیں اصولوں کی بنا پر کی گئی ہے۔ ان اصولوں کو اپنی استعداد اور مشق کے مطابق آپ عملی شکل دے سکتے ہیں۔ خود نیا طریقہ بھی ایجاد کر سکتے ہیں۔ یہ آپ کی خوب مشق اور تجربہ پر موقوف ہوگا کہ اس طرف آپ کس حد تک آگے بڑھتے ہیں۔ مثال کے لئے ایک ہی موضوع کی آپ مختلف تصاویر بنائیے۔ مختلف تجربات سے اثر پیدا کرنے کی کوشش کیجیے۔ اور اس طرح ان تجربات کا مطالعہ کرتے ہوئے اپنی مشق اور تجربوں کو آگے بڑھاتے جائیے۔

تناسب کا جو خاص اصول ہے اُسے واضح کرنے کے لئے کوئی خاص مثال دینے کی ضرورت نہیں۔ فن کے سبھی اصولوں سے اس کا گہرا تعلق رہتا ہے۔ مبالغہ نہ ہوگا اگر ہم اِسے تمام فنونِ لطیفہ کی بنیاد کہیں۔ اس کا علم بتا لینے سے نہیں بلکہ تجربہ اور کافی مشق سے حاصل ہوتا ہے۔ مختلف قسم کے خطوط کن کن سمتوں میں کس طرح کا اثر پیدا کرتے یا کر سکتے ہیں اِن سب باتوں کا تجربہ ہمارے تجربہ اور احساسات کی توسیع پر منحصر ہے۔

تناسب کے اصول پر کس طرح عمل کیا جاتا ہے۔ اس کے لئے ہم کچھ مثالیں دیں گے۔ تناسب تقسیم مقام (space divisions) کی ہم آہنگی کا احساس کرانا ہے۔ مثال کے لئے کسی مستطیل نما مقام کو لیجیے۔ اُس کے طول اور عرض میں جو ہم آہنگی ہوگی اُس سے ہمیں مستطیل کا تناسب مل جائے گا۔ مستطیل ABCD کا

تناسب X Y ہوگا۔ X طول کے لئے اور Y عرض کے لئے۔ ان تناسبوں پر
بھی شکلوں میں سے جس کا اثر زیادہ دلکش ہوگا اُس کا تناسب اچھا کہا
جاسکے گا۔ مثال کے لئے ایک مربع اور ایک مستطیل کی شکل کو قریب قریب
رکھ کر دیکھئے کہ اُن دونوں میں سے کس کا اثر زیادہ دلکش معلوم ہوتا ہے۔
کہنے کی ضرورت نہیں کہ مستطیل کی شکل زیادہ دلکش معلوم ہوگی یہ اس
لئے کہ مستطیل کے اضلاع کی پیمائش میں اختلاف ہوتا ہے۔ مربع کی پیمائش اُس
کا طول وعرض یکساں ہوتا ہے۔ اس لئے اُس کا اثر یک رنگ ہوجاتا ہے۔
اسی طرح معمولی دائرے کے مقابلے میں بیضاوی شکل زیادہ دلکش نظر آتی ہے۔
چنانچہ شکلوں کی دلکشی میں اضافہ کرنے کے لئے مختلف تناسبوں کا استعمال
کیا جاسکتا ہے۔ اچھا تناسب وہی معلوم ہوتا ہے جس کا اثر زیادہ دلکش ہوتا
ہے۔ یہی سبب ہے کہ فنی کاموں میں مستطیل کی شکل زیادہ استعمال
کی جاتی ہے۔ اس شکل کی تشریح پر اب تک جتنی زیادہ توجہ دی گئی ہے
اُتنی دوسری کسی شکل پر نہیں دی گئی۔ یونانی فن کاروں کے قول کے مطابق
۳ : ۵ : ۸ : ۱۳ : ۲۱ کے تناسب کے مستطیل اچھے ہوتے ہیں۔ بالفاظ
دیگر جن مستطیلوں کے اضلاع کا تناسب ۳ : ۵ یا ۵ : ۸ یا ۸ : ۱۳ یا
۱۳ : ۲۱ ہوتا ہے دیکھتے ہیں وہ خوشنما معلوم ہوتے ہیں۔ بہرحال
یہ بات ہم پہلے بھی کہہ چکے ہیں کہ فنی کاموں کے لئے کوئی بنے
تلے قاعدے نہیں ہیں۔ تعمیری تجربات کے میدان میں اس
طرح کے قاعدوں سے کام نہیں چلتا۔ مستطیل کی شکل کو دلکش بنانے
کے لئے یہ ضروری ہے کہ اُس کی لمبائی اور چوڑائی کا تناسب
ایک مکمل تعداد میں نہ ہو۔ A BC D مربع میں BCEF والا حصہ شامل

کر دینے سے ایک مکمل مستطیل کی شکل پیدا ہو جاتی ہے۔ یہاں اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ BE کا پیمانہ مکمل تعداد میں نہ ہو مثلاً $\frac{۱}{۲}$، $\frac{۱}{۳}$، $\frac{۱}{۴}$ وغیرہ۔ غرض اس طرح مستطیل کی جو شکل ہے گی وہ دلکش ہوگی۔

جس طرح مربع کی پیمایش میں اختلاف نہ ہونے سے اُس کا اثر یکرنگ ہو جاتا ہے، اُسی طرح اختلاف کی زیادتی بھی یکرنگی پیدا کر دیتی ہے۔ مربع نما تصویر۔ مربع نما کمرے اور مربع نما دروازے یک رنگ ہو جاتے ہیں اور اُن کا اثر اپنی دلکشی کو کھو دیتا ہے۔ اسی طرح اگر ایسی تصویریں بنائی جائیں جو لمبائی میں زیادہ اور چوڑائی میں کم ہوں تو اُن کا اثر اچھا نہیں ہوگا اور ہم کہیں گے کہ ان تصویروں کا تناسب ٹھیک نہیں ہے۔ بالفاظ دیگر اُن کے طول اور عرض میں کوئی ٹیک یا ہم آہنگی نہیں ہوگی۔

کسی ایک چیز کے لیے جو بات ہے وہی بات چیزوں کے اجتماع (groupings) کے لیے بھی کہی جا سکتی ہے۔ کاغذ کی ایک بہت زیادہ چوڑی اور ایک بہت کم چوڑی پٹی اگر ہم اپنی نوٹ بک کو سجانے میں استعمال کریں تو اس سے اچھا اثر نہیں پیدا ہوگا۔ یہ اس لیے کہ اِن دونوں پٹیوں کی لمبائی اور چوڑائی میں اِتنا اختلاف ہے کہ اُن میں کوئی مطابقت نہیں پیدا ہو سکتی۔ اِسی طرح بہت زیادہ چوڑے اور بہت تنگ حاشیے میں بھی پٹڑی نہیں بیٹھ سکتی۔

قدرت میں بھی اس کی متعدد مثالیں پائی جا سکتی ہیں۔ درخت کے تنے اور اُس کی شاخوں میں جو مطابقت ہوتی ہے اُس کا مشاہدہ کیجیے۔ پرندوں

تتلی اور انسانی جسم کا بھی اس لحاظ سے مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔
کسی نئی چیز کو بنانے سے پہلے ہی ہم اُس کے تناسب میں گھٹا بڑھا کر مطابقت پیدا کر لیتے ہیں لیکن اُن چیزوں کے بارے میں کیا کیا جائے جن کا تناسب پہلے ہی سے قائم ہو چکا ہو۔ مثال کے طور پر کسی ایک گھر کو لیجئے اُس کی کھڑکیوں دروازوں، الماریوں اور کمروں کا تناسب اب گھٹایا بڑھایا نہیں جا سکتا۔ وہ قائم ہو چکا ہے۔ ایسی حالت میں کیا یہ ممکن ہے کہ ہم اس میں کچھ اصلاح کر سکیں۔ یہاں ہم دو مستطیلوں کو سامنے رکھتے ہیں۔ ان میں اگر ہم ایک مستطیل کی لمبائی اور دوسری کی چوڑائی کے متوازی خطوط کھینچیں تو ہم دیکھیں گے کہ پہلا مستطیل اب زیادہ لمبا اور کم چوڑا نظر آتا ہے اور دوسرا کم چوڑا اور زیادہ لمبا نظر آتا ہے۔ اسی طرح تین ایسے خطوط کھینچو جن کی لمبائی برابر ہو۔ اُن میں سے پہلے کو اسی طرح رہنے دو۔ دوسرے خط کو ایک جگہ پر توڑ دو۔ اور تیسرے کو کئی جگہوں پر کاٹ دو۔ اب ہم دیکھیں گے کہ جو خط کئی جگہوں سے کٹا ہوا ہے وہ اُس خط سے جو ایک ہی جگہ پر کٹا ہے زیادہ لمبا معلوم ہوتا ہے۔ نظری دھوکے کی وجہ سے ایسا ہوتا ہے —
بے ڈھنگی کھڑکیوں۔ دروازوں یا کمروں کو اُن کی لمبائی اور چوڑائی میں جوڑ اور مطابقت پیدا کر کے زیادہ جاذب نظر بنایا جا سکتا ہے۔ اگر کسی کمرے کی اونچائی کم ہے تو اُسے ایک سے زیادہ جگہوں میں تقسیم کر دیجئے۔ اس کا نتیجہ ہوگا کہ ہمیں کمرے کی اونچائی پہلے سے زیادہ نظر آنے لگے گی۔ کھڑکیوں کی لمبائی چوڑائی میں فرق پیدا کرنے کے لئے جھالر، پردوں اور جھنڈ وغیرہ کو استعمال کر کے دیدہ زیب بنایا جا سکتا ہے۔

افادیت اور واجبیت

خوشنما چیز کی طرف ہم آسانی سے متوجہ ہو جاتے ہیں لیکن

کسی چیز کا محض حسین ہونا ہی کافی نہیں ہے۔ حُسن کے ساتھ ساتھ ہمیں اُس چیز کی افادیت پر بھی توجہ کرنی چاہیئے۔ مثال کے طور پر ایک ایسی کرسی کو لیجئے جو دیکھنے میں بہت خوشنما ہے لیکن بیٹھنے کے لائق نہیں ہے۔ اب آپ ہی غور کیجئے کہ ایسی چیز کی دلکشی کتنے دن باقی رہے گی؟ ہمارا عقیدہ ہے کہ بہت دنوں نہیں۔ چنانچہ ہمیں چیزوں کے حُسن کے ساتھ ساتھ اُن کی افادیت کا خیال بھی رکھنا چاہیئے۔ فضول آرائشوں کی دلکشی بہت جلد بیکار ہو جاتی ہے اور یہ ہماری بدقسمتی ہے کہ اگر ہم اپنے چاروں طرف نگاہ ڈالیں تو ہمیں اپنے گرد ایسی چیزوں کی کثرت نظر آئے گی جو افادیت کے لحاظ سے ٹھیک نہیں ہوتیں۔ آپ نے بہت سے ایسے برتن دیکھے ہوں گے جن کے مُنہ اور دستے مختلف چوپایوں اور پرندوں کی شکل کے ہوتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان برتنوں کے دستوں کو ہم اچھی طرح پکڑ نہیں سکتے اور اُن کا مُنہ ایسا ہوتا ہے کہ اُن میں کچھ رکھا بھی نہیں جا سکتا۔ اسی طرح چھڑی اور چھتریوں کے دستوں کو غیر معمولی اور انوکھا بنانے کی کوشش میں ایسی شکل دے دی جاتی ہے کہ وہ کارآمد ہونے کے بجائے عجائب گھر میں رکھنے کی چیز ہو جاتی ہے۔ چاقو اور تلواروں کے دستوں میں بھی یہی بات دیکھی جاتی ہے۔ اسی طرح آج کل بڑے بڑے شہروں میں جدت طرازی کے خیال سے اس طرز کے مکان آئے دن بنتے جا رہے ہیں جو دیکھنے میں خوبصورت ہوتے ہیں لیکن رہنے کے لئے مفید نہیں ہوتے۔ امریکہ کے مکانوں کی نقل کرتے ہوئے ہم بھی ایسے مکان بنوانے لگے ہیں جن کی چھت زیادہ اونچی نہیں ہوتی اور جن میں کھڑکیوں اور روشندانوں کی بھرمار ہوتی ہے۔ ان مکانوں کو دیکھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے گویا رہائش کے لئے نہیں بلکہ آفتاب اور ہوا کا غسل کرنے کے لئے مکانوں کو بنوایا گیا ہے۔ امریکہ کے لئے ان مکانوں کا اتنا کھُلا ہونا

درست ہوسکتا ہے لیکن ہندوستان کی گرم فضا کے لئے اُنھیں موزوں نہیں کہا جاسکتا۔ گرمیوں کے دنوں میں اِن مکانوں میں کیا حال ہوتا ہے، اِسے کچھ وہی لوگ خوب جانتے ہیں جن کو اِن سے سابقہ پڑچکا ہے۔ اِسی طرح کی متعدد ایسی چیزیں مثال کے طور پر پیش کی جاسکتی ہیں جو دیکھنے میں خوبصورت لیکن افادیت کے لحاظ سے بیکار ہوتی ہیں۔

چیزوں کی ساخت کے ساتھ ساتھ ہمیں اِس بات کا بھی خیال رکھنا چاہیئے کہ اِن چیزوں کو بنانے میں جو سامان استعمال کیا گیا ہے، وہ کھرا اور اصلی ہے۔ سونے کا کام پیتل سے نہیں لیا جاسکتا۔ کھری چیز کا جو اثر ہوتا ہے وہ اُس کی نقل کا نہیں ہوتا۔ کھری چیز زیادہ پائدار ہوتی ہے۔ مثال کے لئے نقلی اور اصلی چمڑے کے بنے ہوئے اٹیچی کیسوں کو لیجیئے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ نقلی اٹیچی کیس اصلی چمڑے کے اٹیچی کیسوں کا مقابلہ نہیں کرسکتے۔ یہی بات دیگر چیزوں کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔

کسی چیز کو مزیّن کرنے سے قبل ہمیں اِس کی افادیت کا اور پھر اُس چیز کی شکل پر توجہ دینی چاہیئے۔ کیونکہ شکل کے مطابق ہی تزئین کا ڈیزائن بنایا جائے گا۔ اِس کے بعد ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہیئے کہ اُس چیز کی افادیت میں کوئی خلل نہ واقع ہو۔ چیز کی ساخت پر بھی ہمیں توجہ دینی ہوگی۔ اگر چیز مستطیل نما ہے تو اُس کی سجاوٹ ایک ہی قسم کی ہوگی اور اگر دائرہ نما ہے تو دوسری قسم کی مستطیل نما چیز کو مزیّن کرتے وقت ہمیں اُس چیز کے باہری خطوط کو اپنے ذہن میں رکھنا چاہیئے۔ اگر اُس چیز کے باہری خطوط کو ہم اپنے سامنے نہیں رکھتے ہیں تو تزئین کا اثر اچھا نہیں ہوگا۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ دائرہ نما چائے کی ٹرے کی سجاوٹ مستطیل نما ٹرے کی سجاوٹ سے مختلف ہوگی۔ ایک ہی تزئین کا دونوں میں استعمال نہیں کیا جاسکتا۔ یہی بات

دیگر چیزوں کی تزئین کے سلسلے میں بھی کی جا سکتی ہے۔ چیزوں کی ساخت کے مطابق ہی اُن کی سجاوٹ بھی ہونی چاہیئے۔ ورنہ ڈیزائن اور چیز کی ساخت میں اختلاف پیدا ہو جاتا ہے اور دونوں میں کوئی امتزاج نہیں رہتا۔ اس تضاد کو زیادہ واضح کرنے کے لئے ایک عام سطح کی مثال ہم یہاں دیں گے۔ کسی سادی دیوار کو لیجئے۔ اسے مزین کرنے کے لئے ہم ایک ڈیزائن بناتے ہیں۔ اب اگر ہم نے اس ڈیزائن کو بنانے میں دیوار کے رنگ و روپ کا خیال رکھا ہے تو ڈیزائن اس کا ایک جزو بن جائے گا۔ دیوار کی سطح سادہ ہے۔ اس پر اگر شیڈڈ تصویریں لگائی جائیں تو ایسا معلوم ہوگا گویا دیوار پر رلیف کا کام کیا گیا ہے۔

چیزوں کی شکل و صورت اور افادیت کے علاوہ اُن کے سامان کا بھی ڈیزائنوں پر اثر پڑتا ہے۔ اگر کسی کپڑے کے ٹکڑے کے لئے ہمیں ڈیزائن بنانا ہے تو اُس کپڑے کی بناوٹ کا بھی ہمیں خیال رکھنا چاہیئے۔ آج کل کپڑوں پر جو ڈیزائن بنائے جاتے ہیں، اُن میں اِس بات کا بہت کم خیال رکھا جاتا ہے۔ اس لئے وہ اتنے دلکش نہیں ہوتے جتنے کہ ہونے چاہئیں۔ مثلاً ساڑیوں کے کناروں کی بیلوں کو دیکھئے۔ ان بیلوں میں مختلف قسم کی تصویریں بنی ہوتی ہیں اور ان تصویروں میں بیشتر ایسی ہوتی ہیں جو کپڑے کی بناوٹ سے میل نہیں کھاتیں۔ جیسا کہ ہم سبھی جانتے ہیں، ان تصویروں کو خاص طور سے دُنیا کی کسی چیز کا علم کرانے کے لئے بنایا گیا تھا۔ اس لئے زیبائش کے لئے وہ قطعی ناموزوں ہوتی ہیں یا یہ کہ اُنھیں آرائش کے قابل بنانا مشکل ہوتا ہے۔ اس سے قبل کہ ہم ان تصویروں کا استعمال کریں، اُنھیں تزئین کی شکل دینا ضروری ہے۔ ایسا کرتے وقت ہمیں ساڑیوں یا کپڑوں کی بناوٹ وغیرہ کو بھی اپنے

ذہن میں رکھنا چاہئے۔ تب ہی ہم اپنی زیبائش کو موثر بنا سکیں گے۔ تصویروں کو اپنی پہلی شکل میں بدستور بٹھا دینے سے کام نہیں چلے گا۔ تزئینی تجربہ کرنے سے پہلے ہمیں اُنھیں تزئینی شکل میں تبدیل کر لینا چاہئے۔ سوئی اور سلائی کے تزئین کے کاموں میں بھی اِن سب باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہوتا ہے۔

اُصولوں کا عملی تجربہ

کتاب کاپی بنانے اور مٹی کے کام میں حسین اور اطمینان بخش اثر پیدا کرنے کے لئے زیبائش کے متعدد تجربے آپ لوگ کرتے رہتے ہیں۔ اِن تجربوں میں فن کے اُصولوں کا علم معاون ہو سکتا ہے۔ اِس لئے یہاں ہم کچھ ایسی باتوں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کریں گے جو ہمارے آئے دن کے کام میں مفید ہو سکتی ہیں۔

کتاب بنانا۔ اِس کام میں ہمارا آخری مقصد یہ ہوتا ہے کہ ہم ایک ایسی کتاب بنا سکیں جس کی اپنی مکمل حیثیت ہو۔ اِس مقصد کی تکمیل کے لئے ہم کچھ نمونے (ماڈل) استعمال کرتے ہیں۔ اِس سلسلے میں سب سے پہلے ہمیں کتاب کی ناپ کو طے کرنا ہوگا۔ کتاب کی ناپ کا فیصلہ کرتے وقت ہمیں اُس کے استعمال اور اِس بات کا کہ دیکھنے میں وہ خوبصورت معلوم ہو خیال رکھنا ہوگا۔ مختصر یہ کہ ہمیں اپنے تناسب کے متعلق معلومات اور منطق سے کام لینا ہوگا۔ تناسب کے انتخاب پر بہت کچھ منحصر ہے۔ تناسب کے اُصولوں پر ہم دوسری جگہ روشنی ڈال چکے ہیں۔ اِن اُصولوں سے بھی مدد لی جا سکتی ہے۔ لیکن بہتر یہ ہوگا کہ اِن اُصولوں کی مدد لینے کے قبل صحیح تناسب

پانے کے لیئے ہم خود اپنی سمجھ کے مطابق کوششیں کریں۔ اِن کوششوں کے نتیجوں کے موازنہ سے تناسب کے متعلق ہمارا علم پختہ ہوگا اور مشق کے بڑھنے پر ہمیں تناسب کے انتخاب میں خاص دشواری کا مقابلہ نہیں کرنا پڑیگا۔

کتاب کی ناپ کا فیصلہ کر لینے کے بعد اُس کے صفحات کا مسئلہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ اِس سلسلے میں سب سے پہلے یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ صفحات میں کتنا حاشیہ چھوڑا جائے، پھر یہ کہ تصویروں کو کس طرح لگایا جائے کہ مطبوعہ حصّہ کے ساتھ وہ مخلوط ہو جائیں۔ حاشیہ، تصویر اور مطبوعہ حصّے کے مناسب امتزاج پر ہی صفحہ کی تمام تر دلکشی منحصر ہے۔

حاشیہ۔ کتاب کا صفحہ ہمارے سامنے ہے۔ اب ہمیں کرنا یہ ہے کہ اِس میں تصویر اور ٹائپ وغیرہ کو بٹھانا ہے۔ یہ سب اِس طرح ہو کہ صفحہ بھر جائے اور دیکھنے میں دلکش معلوم ہو۔ ایسا کرتے وقت ہمیں صفحے کی وضاحت پر سب سے زیادہ خیال رکھنا ہوگا۔ اِس کے لئے حاشیہ وغیرہ بنا کر ہمیں صفحہ کی تقسیم کرنی ہوگی۔ اِس کے بعد صفحہ میں مزیّن کئے جانے والے سامان کے لیئے اُس کی مناسب جگہ مقرّر کرنی ہوگی۔ صفحہ کی تزئین کا اثر بہت کچھ اُس کے حاشیہ پر منحصر ہے۔ صفحہ میں جانے والی تصویر اور مطبوعہ حصّہ میں سے کس کو ہمیں افضلیت دینی ہے یہ جاننے کے بعد ہمیں حاشیہ کھینچنا چاہیئے۔ کیونکہ حاشیہ کے ذریعے ہم اِس افضلیت کو ظاہر کر سکتے ہیں۔ صفحہ میں توازن قائم کرنے میں حاشیہ مدد دیتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ صفحہ کے داہنے بائیں حاشیہ کو برابر رکھا جاتا ہے۔ نیچے کا حاشیہ سب سے زیادہ چوڑا ہوتا ہے۔ نظر کے بھٹکنے کو روکنے کے لیئے ایسا کیا جاتا ہے۔ اگر ایک پڑی لکیر کھینچ کر صفحہ کو وسط سے منقسم کر دیا جائے تو دونوں حصّے ہمیں برابر نظر آئیں گے، اور اگر لکیر کو کھڑی شکل میں آنکھوں کے

سامنے رکھا جائے تو نیچے کا آدھا حصّہ ہمیں چھوٹا نظر آئے گا اور اوپر کا بڑا۔ اسی لئے صفحہ کے نیچے والے حاشیہ کو ہم زیادہ چوڑا رکھتے ہیں۔ اِس کے علاوہ صفحہ کے نیچے چوڑا حاشیہ رکھنے سے گویا اُسے ایک سہارا مل جاتا ہے۔ ہمیں ایک سکوت کا احساس ہوتا ہے۔

پڑی مستطیل کی شکل والے صفحہ میں داہنے بائیں جانب کے حاشیے کے مقابلے میں اوپر کا حاشیہ کم چوڑا ہونا چاہیئے۔ ایسا کرنے میں متوازی دلکشی معلوم ہوتی ہے۔ اگر صفحہ کھڑی مستطیل کی شکل کا ہے تو اوپر کا حاشیہ داہنے بائیں طرف کے حاشیوں سے زیادہ چوڑا ہونا چاہیئے۔ مربع نما صفحہ میں اوپر اور داہنے بائیں طرف کا حاشیہ برابر رکھنے سے متوازی اثر پیدا ہوتا ہے۔

صفحوں کو باتصویر بناتے وقت زیبائش کے اُصولوں کا خاص طور سے خیال رکھنا چاہیئے۔ صفحہ میں تصویر کو اِس طرح لگایا جائے کہ اُس کا توازن نہ خراب ہو۔ صفحہ کی زیبائش منظم طور پر ہونی چاہیئے۔ ورنہ صفحہ کی دلکشی جاتی رہے گی اور اِس کا اثر اچھا نہیں پڑے گا۔ صفحہ کی زیبائش میں موزونیت (Rhythm) کا خیال بھی رکھنا ہوتا ہے۔ صفحہ کے خاص خطوط اور تزئین کے خاص خطوط میں امتزاج ہونا چاہیئے۔ اُنھیں دیکھنے سے ایسا معلوم ہو کہ اُن کی حرکت ایک دوسرے کو دُہرا رہی ہے۔ خطوط کی حرکت کا یہ امتزاج صفحہ کے اثر کو عام فہم بنا دیتا ہے۔ اِس حرکت کی تقلید کرتے ہوئے ہماری نگاہ آسانی سے پورے صفحہ پر دوڑ جاتی ہے۔ اپنی مکمل صورت میں کسی ڈیزائن کا کیسا اثر پڑتا ہے، یہی دیکھا جاتا ہے۔ ڈیزائن کے کسی ایک حصّہ کے اثر کو اہمیت نہیں دی جاتی۔ یہی بات صفحہ کے متعلق بھی ہے۔ صفحہ کی زیبائش اُس کے کسی ایک

حصّہ کی زیبائش پر ہی منحصر نہیں ہے۔ بلکہ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ مجموعی طور پر کیسا اثر پیدا ہوتا ہے۔ لہذا صفحہ کی زیبائش میں اُس کے سبھی حصّوں، اکائیوں کو نظر میں رکھنا چاہیئے اور اُنھیں اِس طرح لگانا چاہیئے کہ مجموعی طور پر اچھا اثر پیدا ہو۔ اگر سب اکائیوں کی زیبائش میں کوئی ترتیب نہیں ہے تو صفحہ کی دلکشی اُتنی مؤثر نہیں ہوگی جتنی کہ ہونی چاہیئے۔

صفحہ کی اکائیوں کو ہمیں ایک ترتیب سے لگانا چاہیئے۔ ایسا کرتے وقت ہمیں اس بات کا خیال رکھنا ہوگا کہ کس اکائی کو ہمیں خاص جگہ دینی ہوگی اور کس کو معمولی۔ اُن کی شکل، قوت اور رنگت کے اثرات میں مطابقت پیدا کرنے کے لیئے ہمیں خاص طور سے محتاط رہنا چاہیئے۔ اِس کے علاوہ صفحہ کو گھیرنے والے حاشیے اور صفحہ کے اندر کی اکائیوں کے درمیان کے فاصلے میں بھی مطابقت پیدا کرنا چاہیئے۔ پورے صفحہ کا حاشیہ سب سے زیادہ چوڑا ہوتا ہے۔ یہ اِس لیئے کہ حاشیہ کے پورے صفحہ کی اہمیت کو اُبھارتا ہے۔ اب صفحہ کے دیگر حصّہ کو لیجیئے۔ اِن میں جو سب سے زیادہ اہم ہوگا اُس کے چاروں طرف کا حاشیہ اُن حصّوں کے مقابلے میں زیادہ ہوگا جو اہم نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں خصوصیت کے تناسب پر حاشیہ کا تناسب موقوف ہے۔ اِس طرح حاشیہ کی چوڑائی برابر کم ہوتی جائے گی۔ پورے صفحہ کو گھیرنے والا حاشیہ زیادہ ہوگا اور صفحہ کے حصّوں کا حاشیہ کم۔ اِس کے علاوہ ایک بات کا اور خیال رکھنا چاہیئے۔ وہ یہ کہ جب ہم صفحہ کو پڑھنا شروع کرتے ہیں تو بائیں سے داہنی طرف کو ہماری نگاہ جاتی ہے اور اِس طرح ایک قسم کی تیز رفتاری پیدا ہو جاتی ہے۔ اِس تیز رفتاری کو برقرار رکھنے کے لیئے یہ ضروری ہے کہ حاشیہ زیادہ تنگ نہ ہو۔ مطلب یہ کہ کتاب کے بنانے میں افادیت، توازن، روانی،

سبار ڈینیشن اور سب سے بڑھ کر تناسب کے اصول بہت زیادہ اہم ثابت ہوتے ہیں۔

تصویروں کی فریمنگ۔ فن کا کام کرتے وقت آپ متعدد تصاویر تیار کرتے ہیں۔ تصویروں کو محفوظ رکھنے کے لئے انھیں فریم میں جڑانے کی ضرورت ہوتی ہے۔ فریمنگ کا بھی اپنا ایک فن ہوتا ہے۔ اُسے حاصل کرنے کے لئے عملی واقفیت اور مشق کی ضرورت ہوتی ہے۔ تصویروں کو فریم کرتے کے لئے کن باتوں کا خیال رکھنا چاہئے۔ یہاں ہم اس کا ذکر کرنے کی کوشش کریں گے۔ سب سے پہلے ماؤنٹ کا سوال ہمارے سامنے آتا ہے۔ صفحہ کے حاشیہ کے سلسلے میں جو کچھ کہا گیا ہے وہی تصویر کے حاشیے کے بارے میں بھی کہا جا سکتا ہے۔ ماؤنٹ تصویر کی نہ صرف حفاظت کرتا ہے۔ بلکہ اس کی جاذبیت میں بھی اضافہ کرتا ہے۔ فریمنگ کرتے وقت اس بات کا خیال رکھنا چاہئے کہ وہ تصویر کی جاذبیت کو بڑھانے والا ہو۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ تصویر سے زیادہ ہمیں فریم متوجہ کرنے لگتا ہے۔ یہ نہیں ہونا چاہئے اس لئے ماؤنٹ کے انتخاب میں ہمیں اُن کی رنگت کا خاص طور سے خیال رکھنا ہوتا ہے۔ اب ہم رنگت کے بارے میں کچھ بتانے کی کوشش کریں گے۔

رنگت۔ ماؤنٹ کی رنگت ایسی نہ ہو کہ ہماری توجہ کو تصویر کی طرف سے ہٹا کر اپنی طرف مبذول کرلے۔ تصویر میں جس رنگت کی زیادتی ہو، اُسی رنگت کا ماؤنٹ ہونا چاہئے۔

قوت۔ ماؤنٹ کی قوت تصویر کی قوتوں سے باہر کی نہ ہو، اس بات کا خیال رکھنا ضروری ہے۔ تصویر کے مقابلے میں اگر ماؤنٹ کی قوت زیادہ ہے تو ہماری توجہ تصویر سے زیادہ ماؤنٹ کی طرف مبذول ہوگی۔ تصویر میں استعمال شدہ رنگت کی قوتوں کا تناسب

ایسا ہونا چاہیئے کہ تصویر کی ہلکی اور بھاری قوتوں میں مطابقت ہو۔مطلب یہ کہ ہلکی اور بھاری قوتوں کا اختلاف اِتنا زیادہ نہ ہو کہ وہ مخالف سمت کی معلوم ہوں ۔ دونوں میں کچھ ہی مقدار کا فرق ہونا چاہیئے ۔ یہی بات ماؤنٹ اور تصویر کی رنگت کی قوتوں میں ہونی چاہیئے ۔ ایسا ہونے پر تصویر کی جاذبیت میں کسی قسم کی کوئی کمی نہ ہوگی ۔

قوت کے بارے میں جو کچھ کہا گیا ہے ۔ وہی شدّت (Intensity) کے بارے میں بھی کہا جاسکتا ہے ۔ زیادہ شدّت والی رنگت کے قریب رہنے سے دوسری رنگت کا اثر ہلکا ہوجاتا ہے ۔ اس لئے ماؤنٹ کی شدّت تصویر کے مقابلے میں زیادہ نہ ہونی چاہیئے ورنہ تصویر کا اثر ہلکا پڑجائے گا ۔

اسکول میں آئے دن آپ لوگ جو کام کرتے ہیں اس کی ہم نے صرف دو مثالیں دی ہیں ۔ کس سمت کو آپ کو آگے بڑھنا چاہیئے اُن کے لئے یہ مثالیں اور اُن کی مندرجہ بالا تشریح کافی ہوگی ۔ اس تشریح سے یہ واضح ہوجاتا ہے کہ فن کے اصولوں کا عملی تجربہ کس طرح کیا جاسکتا ہے اور کس حد تک مختلف قسم کے کاموں میں ہم اِن اصولوں سے مدد لے سکتے ہیں ۔

رنگوں کا اصول

یہ ہم پہلے ہی بتا چکے ہیں کہ رنگتوں کا اسکیل حاصل کرنے کے لئے رنگوں کی ترتیب دو طریقوں سے کی جاسکتی ہے ۔ ایک تو خود اُن رنگوں (pigments) کے لحاظ سے جنھیں فن کار اپنے کام میں لاتا ہے اور دوسرے نفسیاتی نقطۂ نظر سے ۔ اس طرح دو طرح کے اسکیل مقرر ہوجاتے ہیں ۔ لیکن سوال یہ ہے اور ایسا سوچنا بھی مناسب ہے کہ کیا اِن دونوں اسکیلوں کی آمیزش کرکے

کوئی ایک اسکیل حاصل نہیں کیا جا سکتا ۔ یہ ہم سبھی جانتے ہیں کہ رنگوں کے انتخاب میں فن کار کا احساس بصیرت (sense of vision) کا بہت کچھ دخل رہتا ہے ۔ یہی سبب ہے کہ مختلف فن کاروں کے رنگوں کا انتخاب کرنے کا طریقہ بھی مختلف ہوتا ہے اور اپنی ذاتی خصوصیت لیئے ہوئے ہوتا ہے ایسی حالت میں اِن دونوں اسکیلوں کو سمجھنے بوجھنے کے بعد کسی ایک اسکیل کو طے کرنے کی کوشش نامناسب نہ ہوگی ۔

مندرجہ بالا تشریح کے مطلب اور افادیت کو ذرا اور واضح کر دیں ۔ رنگتوں کے اسکیل کی صورت میں ہم ایک ایسا پیمانہ حاصل کرنا چاہتے ہیں جسے اپنی بنیاد مان کر ہم آگے بڑھ سکیں ۔ جس طرح چیزوں کی تول کے لیئے من، سیر اور چھٹانک وغیرہ مقرر ہیں ۔ مقام اور فیصلہ کو جاننے کے لیئے جس طرح گز، فرلانگ اور میل کا ایک اسکیل بن گیا ہے ۔ اسی طرح رنگتوں کی ناپ کا بھی کوئی اسکیل ہونا چاہیئے ۔ اس اسکیل کو مان کر ہی ہم رنگتوں کے سلسلے میں اپنا فیصلہ دے سکیں گے ۔ مطلب یہ کہ رنگتوں کی مقدار وغیرہ کے بارے میں وثوق کے ساتھ کچھ کہہ سکیں گے ۔

اِس اسکیل کے ذریعے ہم رنگتوں کو ناپ یا تول سکیں گے ۔ ہمارا ایک پیمانہ طے ہو جائے گا اور رنگ کے متعلق اپنے علم کو ہم زیادہ واضح طور پر اور وثوق کے ساتھ ظاہر کر سکیں گے ۔ ہمارا یہ اسکیل فاصلے کو ناپنے والے گز میل وغیرہ کے پیمانوں کی طرح ایک مستقل اور کبھی نہ بدلنے والی بنیاد ہو جائیگی ۔ اس اسکیل کے سہارے رنگ کے متعلق ادب کی زیادہ ترقی ہو سکے گی اور اس ادب کی شکل وصورت زیادہ واضح اور پائدار زمین پر واقع ہوگی ۔ مثال کے لیئے لفظ 'لال' کو لیجئے ۔ یہ لفظ ایک مخصوص رنگت کو ظاہر کرنے کے لیئے استعمال کیا جاتا ہے

لیکن لال رنگت کی بھی مختلف شکلیں ہوتی ہیں۔ مثلاً سیندوری لال چمکیلا
سیلکوں اور خونی لال وغیرہ۔ اس لیئے لفظ لال کے استعمال سے ہم یہ
نہیں جان سکتے کہ کس طرح کی رنگت سے ہمارا مطلب ہے۔ اگر بچوں سے صرف
اتنا ہی کہا جائے کہ فلاں ڈیزائن میں لال رنگ لگاؤ تو اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ
ہر ایک بچہ اپنی پسند کے مطابق لال رنگت کا استعمال کرے گا۔ ایسی حالت میں
یہ ضروری ہے کہ رنگتوں کا ایک اسکیل بنا لیا جائے۔ ایسا ہونے پر بچے اُسی
رنگت کا استعمال کریں گے جس کی اُنھیں ہدایت کی گئی ہے

رنگتوں کے دو قسم کے اسکولوں کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں۔ اب ہم یہ دیکھنے
کی کوشش کریں گے کہ ان دونوں میں سے ہمارے لیئے کون موزوں ہے۔ پگمنٹ
اسکیل میں تین مثالی رنگ ہوتے ہیں۔ زرد، سُرخ اور نیلا۔ مثالی رنگوں کی
آمیزش سے دو رنگی رنگتوں کو تیار کیا جا سکتا ہے۔ نارنجی رنگت سُرخ اور زرد
کی آمیزش سے نیچنی لال اور نیلے کی آمیزش سے اور سبز لال اور پیلے کی آمیزش سے یہ رنگ برابر کی مقدار
میں ملائے جاتے ہیں۔ لیکن یہاں ایک بات پر اور توجہ دینی ہے۔ سبز رنگ
بنانے کے لیئے ہم نیلا اور پیلا رنگ ملاتے ہیں۔ اب اس نیلے رنگ کی بھی مختلف
قسمیں ہوتی ہیں۔ مثلاً ایک نیلا تو ایسا ہوتا ہے جس میں کچھ سبزی بھی جھلکتی
ہے۔ انگریزی میں اسے cerulean blue کہتے ہیں۔ دوسری طرح کے نیلے
رنگ میں نیلا پن زیادہ ہوتا ہے۔ ان دونوں طرح کے نیلے رنگوں میں اگر
زرد ملایا جائے تو جو سبز رنگ پیدا ہوگا وہ مختلف ہوگا۔ اچھا سبز رنگ
اُسی نیلے رنگ کی آمیزش سے پیدا ہوگا جس میں سبزی جھلکتی ہے۔
دوسری طرح کے نیلے رنگ کی آمیزش سے جو سبز رنگ پیدا ہوگا وہ مٹ میلا
ہوگا۔ یہی بات دوسرے رنگوں کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ حقیقت

تو یہ ہے کہ اس طرح ملا کر بنائے ہوئے رنگ اُتنے اُجلے نہیں بنتے جتنے اُجلے وہ ہونے چاہئیں۔ آمیزش کے باعث رنگت کچھ نہ کچھ میلی ہو جاتی ہے مختصر یہ کہ دو رنگ ملا کر جو ایک رنگ بنایا جاتا ہے وہ اِتنا اُجلا اور چمکدار نہیں ہو سکتا جتنا کہ بازار میں ملنے والے دیگر خالص رنگ ہوتے ہیں۔ ایسی حالت میں یہ صاف ظاہر ہے کہ رنگوں کی آمیزش کی بنا پر بنایا ہوا اسکیل زیادہ کارآمد اور مفید نہ ہوگا۔

پروفیسر ہلم آسٹوالڈ نے خالص رنگوں کا جو اسکیل بنایا ہے اُس میں اِن سب باتوں کا خیال رکھا گیا ہے۔ یہ اسکیل آسٹوالڈ دائرہ کے نام سے مشہور ہے۔ دائرہ میں ایک ترتیب سے رنگوں کو سجایا گیا ہے۔ ساتھ میں دی ہوئی تصویر سے آپ کو معلوم ہوگا کہ اس دائرہ میں آٹھ طرح کے رنگوں کو سجایا گیا ہے۔ یہ آٹھوں رنگ خالص رنگ کہلاتے ہیں۔ یہ اس طرح ہیں۔

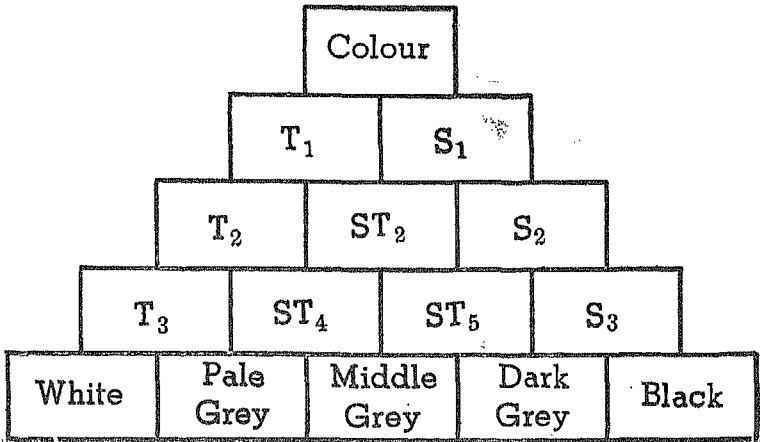
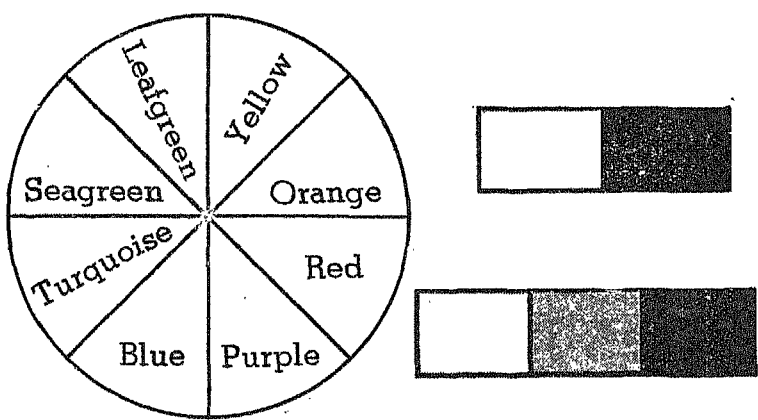
زرد۔ اس میں سرخ یا ہری رنگت کی جھلک نہیں ہوتی۔ جیسی کہ لیموں کی زردی میں پائی جاتی ہے۔

نارنجی۔ زرد اور سرخ کے درمیان کی ایک ہلکی رنگت۔

سرخ۔ سرخ لال کی گہری رنگت جس میں نیلا یا پیلا پن ذرا بھی نہیں ہوتا۔ جیسا کہ کرمزن لیک یا اسکارلیٹ میں ہوتا ہے۔

بینگنی۔ سرخ اور نیلے کے درمیان کی رنگت اسپیکٹرم (طیف) میں نظر آنے والی رنگت سے مختلف ہوتی ہے۔

نیلا۔ پروشین نیلے کی طرح اس میں سرخ یا سبز رنگت کی جھلک نہیں ہوتی۔
نیلگوں۔ نیلے اور سمندری ہرے کے درمیان کی رنگت۔ طیف میں اس طرح کی رنگت نہیں ہوتی۔
سمندری ہرا۔ یہ رنگت طیف اور قدرتی سبز رنگت سے

COLOUR CHART

مختلف ہوتی ہے۔

لیف گرین ۔ زردی مائل سبز رنگت ۔ پیڑ پودوں کی پتّیوں جیسی۔

دائرہ کے آٹھ مساوی حصّوں میں رنگوں کو سجایا گیا ہے ۔ یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ آسٹوالڈ دائرہ میں جتنی بھی رنگتیں ہیں وہ آمیزش کے ذریعے نہیں پیدا کی جا سکتیں ۔ کم از کم اِتنا تو واضح ہے اور یہ ہم پہلے بتا بھی چکے ہیں کہ آمیزش کے ذریعے پیدا ہونے والی رنگت اُجلی ہونے کے بجائے مٹ میلی ہوتی ہے ۔ زرد اور سرخ کو ملانے سے جو رنگت پیدا ہوگی وہ آسٹوالڈ دائرہ کی نارنجی رنگت کی جیسی اُجلی نہیں ہوگی ۔ یہی بات دیگر دو رنگی رنگتوں کے سلسلے میں بھی کہی جا سکتی ہے ۔ آمیزش سے ہم اُتنی خالص رنگت نہیں پیدا کر سکتے جو کہ آسٹوالڈ دائرہ میں دی گئی ہے ۔ یہی سبب ہے کہ اس دائرہ کی رنگتوں کو خالص یا مثالی رنگت کہا گیا ہے ۔

جب کسی تصویر یا ڈیزائن میں دو یا دو سے زیادہ رنگوں کا استعمال کیا جاتا ہے اور مختلف رنگوں کا یہ اختلاط پسندیدہ نظر آتا ہے تو کہا جاتا ہے کہ رنگوں میں مطابقت (harmony) پیدا ہو گئی ہے ۔ رنگوں کی یہ مطابقت پیدا کرنے کے لئے ہمیں کچھ قاعدوں سے واقف ہونا ضروری ہے ۔ مشہور جرمن عالم آسٹوالڈ نے اِن قاعدوں پر اچھی روشنی ڈالی ہے ۔ یہ قاعدے آسٹوالڈ دائرے کے رنگوں کے تجربوں میں ہی معاون ہوتے ہیں ۔ کیونکہ یہی ایسے خالص رنگ ہیں جن کی جگہ آمیزش سے تیار کئے ہوئے دیگر رنگ نہیں لے سکتے ۔

رنگوں کی مطابقت کے مندرجہ ذیل طریقے بتائے گئے ہیں ۔

(۱) مخالف رنگوں کی مطابقت ۔

(۲) موافق رنگوں کی مطابقت ۔

(۳) تنہا رنگوں کی مطابقت۔

(۴) ہلکے رنگوں کی مطابقت۔ (Subdued harmony)

(۵) درمیانی رنگوں کی مطابقت۔

(۶) ترقی یافتہ مطابقت۔ (advanced harmony)

مخالف رنگوں کی مطابقت۔ تصویر میں دئے ہوئے آسٹوالڈ دائرہ کو دیکھنے سے معلوم ہوگا کہ زرد رنگ والے دائرے کے حصے کے مخالف یعنی سامنے پڑتے والے حصہ میں نیلا رنگ سا گیا ہے۔ اس طرح آسٹوالڈ دائرہ میں جو رنگ ایک دوسرے کے مقابل یا مخالف سمت میں آئے ہیں وہ مخالف رنگ کہلاتے ہیں۔ زرد کے سامنے نیلا۔ سرخ کے سامنے سمندری ہرا۔ بینگنی کے سامنے فارتی ہرا۔ اس طرح دو دو مخالف رنگوں کے چار جوڑے آسٹوالڈ دائرے میں رہتے ہیں جیسا کہ ہم بتا چکے ہیں، نفسیاتی بنیاد پر اس دائرہ کو بنایا گیا ہے۔ چنانچہ ان مخالف رنگوں کا ہمارے احساس بصارت پر بھی مخالف اثر پڑتا ہے۔ اس مخالف اثر کا آسانی سے مظاہرہ کیا جا سکتا ہے۔ زرد رنگ کا ایک دائرہ بنا کر کچھ دیر تک ایک ٹک اُسے دیکھئے۔ آپ کو ایسا معلوم ہوگا گویا زرد دائرے کے چاروں طرف ایک نیلا دائرہ بنتا جا رہا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ زرد دائرے کے ساتھ ساتھ لازمی طور پر نیلے دائرے کا بھی احساس ہوگا۔ اس کی ایک وجہ ہے۔ وہ یہ کہ زرد دائرے کے احساس کو متوازی کرنے کے لئے ہماری بصیرت نیلے دائرے کا احساس خود بخود کر لیتی ہے۔ ہمارا احساس بصیرت اُس کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ ایک رنگ کے احساس کو سہارا دینے کے لئے اُس کے مخالف رنگ کا احساس ہونا ضروری ہے۔ اس ضرورت کی تکمیل کے لئے مخالف رنگوں کی آمیزش کی جاتی ہے۔ یہ آمیزش بچوں کو خصوصیت کے ساتھ متوجہ کرتی ہے۔ اس کا سبب یہ

ہے کہ بچوں کا احساس سہل اور فطری ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ماحول کے بُرے اثرات سے بچوں کا احساس بہت کچھ پاک رہتا ہے۔ بڑے آدمیوں کے ساتھ ایسا نہیں ہوتا یہی سبب ہے کہ بچے اپنی بھولی فطرت کے مطابق مخالف رنگوں کے میل کی طرف زیادہ متوجہ ہوتے ہیں۔

مخالف رنگوں کی مطابقت کا اثر سب سے زیادہ شوخ ہوتا ہے۔ یہ اس لئے کہ ان کا اختلاف سب سے زیادہ ہوتا ہے۔ شوخ اور زیادہ چٹکدار ہونے کے باعث بچوں کو مخالف رنگوں کی مطابقت آسانی سے متوجہ کر لیتی ہے۔ بڑے آدمیوں کو ممکن ہے اتنا شوخ اثر پسند نہ آئے اور اسے بھونڈا کہہ کر وہ اپنا منہ پھیر لیں۔ بہر حال کچھ کو مخالف رنگوں کی مطابقت پسند آتی ہے اور کچھ کو نہیں یہ اپنی اپنی پسند کی بات ہے کہ ہم مخالف رنگوں کی مطابقت کے شوخ اثر کو کس حد تک پسند یا ناپسند کرتے ہیں۔

مخالف رنگوں کے شوخ اثر کا تجربہ حسب ذیل ڈیزائنوں کو بنا کر کیا جا سکتا ہے۔ (دیکھئے colour chart)۔

اس ڈیزائن میں دکھلائی ہوئی جگہ A اور B کو مخالف رنگوں سے بھر دو۔ اس کے ساتھ ساتھ موازنہ کے لئے ایسے رنگوں کو بھرو جو مخالف نہیں ہیں۔ ان دونوں کو دیکھنے سے یہ واضح ہو جائے گا کہ سب سے زیادہ شوخ اثر اسی وقت پیدا ہوتا ہے۔ جب مخالف رنگوں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ مثلاً پیلے اور نیلے رنگ ایک ساتھ رہنے پر جتنا زیادہ ایک دوسرے کو ابھار لیتے ہیں۔ اتنا کسی دوسرے رنگ کے ساتھ رہنے پر نہیں۔ یہی بات مخالف رنگوں کے دوسرے جوڑوں کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے آپ خود تجربہ کر کے دیکھیئے۔

مخالف رنگوں کے استعمال کے بارے میں ایک بات اور ہے جس کا جاننا ضروری ہے۔ مخالف رنگوں کے اثر کا تجربہ کرنے کے لئے جس ڈیزائن میں رنگ بھرنے کے لئے ہم نے

کہا تھا اُسے ایک بار پھر اپنے سامنے رکھ لیجئے۔ اُس ڈیزائن میں مقام A چھوٹا ہے
اور مقام B بڑا۔ A میں آپ نے زرد رنگ بھرا اور B میں نیلا۔ اب اس ترتیب
کو بدل دیجئے۔ A میں نیلا بھرئے اور B میں ہرا۔ اب دیکھئے کہ ان دونوں میں سے
کس کا اثر زیادہ پسند آتا ہے؟ نیلے پس منظر پر زرد اچھا معلوم ہوتا ہے یا زرد پس منظر
پر نیلا؟ ہمیں یقین ہے کہ آپ کو نیلے پس منظر پر زرد زیادہ خوشگوار معلوم ہوگا۔ اسی
طرح مخالف رنگ کے دیگر جوڑوں کا تجربہ کر کے بھی دیکھئے تو آپ کو معلوم ہوگا کہ بینگنی
نیلگوں اور سیر کی زیادتی اور قدرتی سبز۔ نارنجی اور سرخ رنگ کی کم مقدار کا
اثر خوشگوار معلوم ہوتا ہے۔ اس کا سبب ظاہر ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ قدرتی سبز، زرد، نارنجی
اور سرخ رنگ زیادہ چمکدار اور شوخ ہوتے ہیں۔ اسی لئے محدود مقامات پر
ان کا استعمال زیادہ خوشگوا معلوم ہوتا ہے۔ مخالف رنگوں کے بارے میں بھی دو باتیں
ہیں جنھیں کبھی نہیں بھولنا چاہیئے۔ اوّل تو یہ کہ وہ سب سے زیادہ چمکدار معلوم ہوتے
ہیں۔ دوسرے یہ کہ رنگ جتنا زیادہ چمکدار ہوتا ہے اُتنا ہی زیادہ محدود صورت
میں اس کا استعمال کرنا چاہیئے۔

اسٹوالڈ دائرہ میں جو رنگ عین مقابل ہوتے ہیں اُنھیں مخالف رنگ
کہا جاتا ہے، یہ ہم پہلے ہی بتلا چکے ہیں۔ دائرہ میں عین مقابل آنے والے رنگوں
میں سب سے زیادہ اختلاف ہوتا ہے۔ مخالف رنگوں کا استعمال سب سے
زیادہ شوخ ہوتا ہے۔ یہ بھی ہم پہلے بتلا چکے ہیں۔ اب جنھیں شوخ رنگ
اچھا نہیں معلوم ہوتا وہ اُن رنگوں کی مطابقت پیدا کر سکتے ہیں جو
ایک دوسرے کے عین مقابل نہیں پڑتے۔ دائرہ کے حصّوں کی مخالفت یا
موافق حالت کے ساتھ رنگوں کی شوخی کم اور زیادہ ہوتی جاتی ہے۔ دائرے کے

پاس والے حصے میں جو رنگ ہوتا ہے، اُس کا مخالف سب سے کم ہوتا ہے اور جو ٹھیک سامنے پڑتا ہے اُس کا سب سے زیادہ۔

موافق رنگوں کی مطابقت ۔ مساوی رنگوں سے ہمارا مطلب اُن رنگوں سے ہے جن میں مخالف رنگوں کی مقدار سب سے کم ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر آسٹوالڈ دائرے کے پیلے رنگ کو لیجئے۔ پیلے رنگ کے داہنی طرف نارنجی رنگ کا حصہ آتا ہے اور اُس کے بائیں طرف قدرتی ہرا۔ اِس طرح تین رنگوں کا ایک گروپ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ بیچ میں پیلا، اِدھر اُدھر نارنجی اور قدرتی ہرا۔ دوسرے رنگوں کو لے کر بھی اِسی طرح تین تین رنگوں کے گروپ بنائے جاسکتے ہیں۔ یہی موافق رنگ کہلاتے ہیں۔ اِن گروپوں میں سے کسی بھی ایک کا تجربہ تصویر اور ڈیزائن میں کیا جاسکتا ہے۔ ان کی مطابقت کا اثر بہت دلفریب ہوتا ہے۔ ایک ہی گروپ کے ہونے کی وجہ سے یہ رنگ ایک دوسرے سے خوب مل جاتے ہیں۔ تینوں رنگ اپنا الگ الگ اثر نہیں پیدا کرتے بلکہ تینوں مل کر اپنا اثر پیدا کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ موافق رنگوں کی مطابقت زیادہ پسندیدہ اور اطمینان بخش اثر پیدا کرتی ہے۔

مخالف رنگوں کا حال بیان کرتے ہوئے ہم نے کہا تھا کہ اُن کا استعمال محدود جگہوں پر کرنا چاہئے۔ تب ہی وہ اچھا اثر پیدا کریں گے۔ موافق رنگوں کے استعمال سے اچھا اثر پیدا کرنے کے لئے کن باتوں کا خیال رکھنا چاہئے، اب ہم یہ بتانے کی کوشش کریں گے۔ مثال کے طور پر قدرتی ہرے۔ پیلے اور نارنجی رنگوں کے گروپ کو لیجئے۔ اِس گروپ میں پیلا رنگ سب سے زیادہ چمک دار ہوتا ہے اور نارنجی سب سے کم چمک دار۔ قدرتی ہرا چمک کے لحاظ سے اِن دونوں کے درمیان میں رہتا ہے۔ ڈیزائن میں

ان کو استعمال کرتے وقت چمک کی مناسبت کا ہمیں خیال رکھنا چاہیئے جو
رنگ سب سے زیادہ چمک دار ہو اُس کا استعمال سب سے چھوٹی یا سب
سے زیادہ محدود جگہ میں کرنا چاہیئے۔ سب سے بڑی جگہ میں اُس رنگ
کا استعمال ٹھیک ہوتا ہے جو سب سے کم چمک دار ہوتا ہے۔ رنگوں کا
استعمال کرتے وقت اُن کی چمک کی مناسبت کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔
مخالف رنگوں کی مطابقت کا اثر اُتنا عمدہ نہیں ہو پائے گا جتنا کہ ہونا چاہیئے۔
زیادہ چمک دار رنگ کا بڑے مقام پر استعمال کرنے کا نتیجہ یہ ہوگا کہ وہ
رنگ باقی رنگوں کو دبا لے گا۔ لہذا اُس کے عملی دائرہ کا محدود رہنا ضروری
ہے۔ چمک کی مقدار کے مطابق ہی ہمیں رنگوں کے عملی دائرے کو قائم کرنا
چاہیئے۔

اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر کسی لینڈ اسکیپ میں رنگ بھرنا ہو تو ہم کیا
کریں گے۔ یہ ہم جانتے ہیں کہ لینڈ اسکیپ کو تین حصّوں میں منقسم کیا جا سکتا
ہے۔ پس منظر درمیانی منظر اور پیش منظر۔ جو رنگ سب سے زیادہ چمک دار
ہو اُس کا استعمال پس منظر میں کیا جائے۔ جس کی چمک معتدل ہو وہ درمیانی
منظر میں اور جو سب سے کم چمک دار ہو وہ پیش منظر میں لگایا جائے۔

ایک رنگ کی مطابقت کسی تصویر یا ڈیزائن میں ایک ہی رنگ،
کے مختلف ٹونس کے استعمال سے ایک رنگ کی مطابقت پیدا کی جا سکتی
ہے۔ کسی ایک بلوری رنگ میں سفید یا سیاہ کی آمیزش سے اُس رنگ
کے مختلف ٹونس پیدا کئے جا سکتے ہیں۔ سفید۔ گرے اور سیاہ یہ الگ
رہنے والے رنگ کہلاتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ کسی
ایک بلوری رنگ میں معاون رنگ کی آمیزش سے پیدا ہونے والے اُس

رنگ کی دوسری رنگتوں کا استعمال کرنے سے ایک رنگ کی مطابقت پیدا کی جا سکتی ہے۔ اِس کے ساتھ ساتھ یہ ظاہر ہی ہے کہ ایک ہی رنگ کے مختلف ٹونس کا استعمال ہونے کی وجہ سے یہاں مخالف اثر کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ آسانی سے مطابقت پیدا ہو جاتی ہے۔

یہ ہم پہلے ہی بتا چکے ہیں کہ آرسٹو الڈ دائرے کے کسی ایک رنگ کے ساتھ سفید۔ گرے اور سیاہ رنگ ملانے سے جو مخلوط رنگتیں پیدا ہوتی ہیں اُن کے کچھ مخصوص نام رکھ دیے گئے ہیں۔ بالترتیب اِنھیں ٹنٹ۔ شیڈ ڈ ٹنٹ اور شیڈ کہتے ہیں۔ کسی ایک بلّوری رنگ میں سفید۔ گرے اور سیاہ کی مقدار کو ایک مساوی ترتیب سے بڑھاتے ہوئے ملانے سے ٹنٹ۔ شیڈ ڈ ٹنٹ اور شیڈ کا بھی ایک اسکیل تیار کیا جا سکتا ہے مندرجہ ذیل چارٹ میں C رنگ کے لئے ہے' T ٹنٹ کے لئے' ST شیڈ ڈ ٹنٹ کے لئے اور S شیڈ کے لئے:-

$$C \quad T_1 \quad T_2 \quad T_3 \quad W$$

$$C \quad ST_1 \quad ST_2 \quad ST_3 \quad G$$

$$C \quad S_1 \quad S_2 \quad S_3 \quad B$$

پہلی قطار سے یہ پتہ چلتا ہے کہ C رنگ مساوی مقدار میں سفید کی رفتہ رفتہ زیادتی کرنے سے C رنگ کے T_1 T_2 اور T_3 ٹنٹ پیدا کئے جا سکتے ہیں۔ سفید کی مقدار زیادہ ہونے پر وہ رنگ بھی قریب قریب سفید ہی کے برابر ہو جاتا ہے۔ W اسی حالت کو ظاہر کرتا ہے۔ اِسی طرح دوسری اور تیسری قطاروں سے شیڈ ڈ ٹنٹ اور شیڈ کی مختلف حالتوں کا پتہ چلتا ہے جو الگ رہنے والے رنگ کی مقدار زیادہ ہونے کی وجہ سے آخر میں گرے اور

سیاہ ہوتے ہیں۔

اب اگر کسی تصویر یا ڈیزائن میں ہم ان تینوں قطاروں میں سے ہر ایک کو استعمال کریں تو بآسانی ایک قسم کی مطابقت پیدا ہو جائے گی۔ مندرجہ بالا چارٹ کی پہلی کھڑی قطار میں بالترتیب T_1 . ST اور S_1 آتے ہیں۔ ان تینوں رنگتوں کے ایک ساتھ استعمال کرنے پر بھی مطابقت پیدا ہو جائیگی۔ کھڑی قطار کے مطابق بھی آپ ان رنگتوں کا استعمال کر سکتے ہیں اور پڑی قطار کے مطابق بھی۔ نہ صرف اتنا ہی بلکہ بیچ میں ایک کو چھوڑ کر دوسرے کے ساتھ استعمال کرنے سے بھی مطابقت پیدا کرنے میں کوئی رُکاوٹ نہ پڑے گی۔ لہذا پہلی قطار کے C_1T_2 اور W کے استعمال سے مطابقت پیدا کی جا سکتی ہے۔ یہ اس لئے کہ ان میں سے ہر ایک میں ایک مساوی مقدار میں سفید کی زیادتی ہوئی ہے۔ اس موافقت کی وجہ سے مطابقت پیدا ہونا لازمی ہے۔

اب تک ہم نے ایک رنگ کے چارٹ کی کھڑی یا پڑی قطار کے ٹونس کی مطابقت کا ہی ذکر کیا ہے۔ لیکن اگر ہم چاہیں تو ٹونس کے انتخاب میں قطار گڈ بڈ بھی کر سکتے ہیں۔ مطلب یہ ہے کہ ایک قطار کے ٹونس کے ساتھ دوسری قطار، خواہ وہ کھڑی ہو یا پڑی، کے ٹونس کو لے کر مطابقت پیدا کی جا سکتی ہے۔ ایسا کرتے وقت صرف ایک بات کا خیال رکھنا ضروری ہے۔ وہ یہ کہ جس قطار سے ہم ٹونس لیں، وہ کھڑی ہو خواہ پڑی، ہر حالت میں وہ پاس والی قطار ہی ہونی چاہیئے۔ اس کے ساتھ ساتھ جیسا کہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں، ان رنگتوں کا استعمال کرتے وقت اُن کی چمک کی مناسبت کا بھی ہمیں خیال رکھنا چاہیئے۔ سب سے زیادہ چمکدار رنگت کا استعمال

سب سے چھوٹی لیکن سب سے خاص جگہ میں کرنا چاہئے۔ ایسی جگہ میں جسے ہم سب سے زیادہ اُبھار کر رکھنا چاہتے ہیں۔

مندرجہ بالا مطابقت پیدا کرنے میں اب تک تین معاون رنگوں کا ہی استعمال ہم بتاتے آئے ہیں۔ سفید، گرے اور سیاہ۔ لیکن اب ہم تین کی جگہ پر پانچ معاون رنگتوں کے اسکیل کا بھی تجربہ کر سکتے ہیں۔ یہ اسکیل اس طرح بنے گی۔

C $\underline{T_1 \quad T_2 \quad T_3 \quad T_4 \quad T_5}$ W

ایک رنگ کے مذکورہ بالا چارٹ کو پھر اپنے سامنے رکھ لیجئے۔ اس چارٹ کی ہر قطار میں ایک مساوی مقدار کی رنگتیں دی ہوئی ہیں۔ ان مقداروں کو سیڑھی کے ڈنڈے سمجھ لیجئے اور پھر مختلف قطاروں کی ان مقداروں یا ڈنڈوں کے توازن کا مشاہدہ کیجئے۔ ایسا کرنے پر مقداروں کے مندرجہ ذیل جوڑے آپ کو نظر آئیں گے۔

(a) $T_1 - ST_1$ اور $ST_1 - S_1$

(b) $T_2 - S_2$ اور $ST_2 - S_2$

(c) $T_3 - ST_3$ اور $ST_3 - S_3$

(d) W بلیک ـ گرے اور گرے

مندرجہ بالا چارٹ میں (a، b، c) اور (d) کے ماتحت جو ٹولس آئے ہیں وہ ایک دوسرے کے موافق نہیں ہیں اور اُن کی یہ ناموافقت جیسے جیسے معاونت کی طرف بڑھتی جاتی ہے ویسے ویسے زیادہ دور ہوتی جاتی ہے۔ یہی اس چارٹ کی سب سے بڑی خرابی ہے۔ اس سے پہلے کہ ہم اس چارٹ کا تجربہ کر سکیں، ہمیں اس کی خرابی کو دور کرنا ہوگا۔ بالفاظ دیگر

ہمیں اِس چارٹ کو کسی دوسری ترتیب سے منظّم کرنا ہوگا۔ ورنہ ہم اِس کا حسب خواہش صحیح استعمال نہ کرسکیں گے۔ اِس کے لئے یہ ضروری ہے کہ موافق رنگوں کے جوڑے موافق فرق پر رہیں۔ یہ نہیں کہ وہ ایک دوسرے سے رفتہ رفتہ دور ہوتے جائیں۔ جیساکہ مندرجہ بالا چارٹ میں ہوا ہے۔

چارٹ کی ترتیب کی مذکورہ بالا خرابی کو کس طرح دور کیا جائے، یہ سمجھانے کے لئے ہم ایک دوسری مثال دیں گے۔ مختلف قوّتوں کی نو رنگین اینٹیں آپ کو دے دی گئی ہیں۔ آپ ان اینٹوں کو لیکر ایک پیرامڈ تیار کیجئے۔ اِس پیرامڈ کی نچلی ساخت، کہنے کی ضرورت نہیں کہ معاون رنگتوں کے اسکیل کی رہیگی اور اُس کی چوٹی بلّوری رنگ کی۔ اِس طرح بلّوری اور معاون رنگ میں ترتیب قائم کرتے ہوئے پیرامڈ کو بنانا ہوگا۔ جیساکہ منسلکہ چارٹ کے نقشہ میں دکھایا گیا ہے۔

پہلے چارٹ میں جو خرابی رہ گئی تھی، اِس چارٹ میں وہ دور ہوگئی ہے۔ اِس چارٹ میں مساوی رنگ مساوی فرق پر آئے ہیں۔ اِس بالترتیب نظم کو درجہ بدرجہ سایہ (shadow stair case) کہتے ہیں۔ اِس چارٹ میں کچھ رنگوں کو جگہ نہیں دی گئی ہے۔ مثلاً ST_1 آپ کو اِس میں نظر نہ آئیگا۔ یہی وجہ ہے کہ اِس چارٹ میں مطابقت کی ترتیب برباد نہیں ہوئی ہے۔ اِس درجہ بدرجہ سائے کے رنگوں کا استعمال مذکورہ بالا طریقے کے مطابق کیا جاسکتا ہے۔

ہلکی مطابقت۔ جب ہم کسی بلّوری رنگ میں معاون رنگ ملاتے ہیں تو اُس رنگ کی ہلکی رنگت ہمیں حاصل ہوجاتی ہے۔ مخالف اور موافق رنگوں کی مطابقت کے تجربے کے ساتھ ساتھ ہم ہلکے رنگوں کی مطابقت

کے بھی تجربے کر سکتے ہیں۔ ایسا کرنے کے لئے صرف معاون رنگوں سفید، گہرے یا سیاہ کی آمیزش سے اُن رنگوں کو ہلکا کر لیا جاتا ہے۔ اِس کے علاوہ ہلکی مطابقت میں اور کوئی نقص نہیں ہوتا۔

درمیانی رنگوں کی مطابقت۔ آسٹوالڈ دائرے میں ڈگری کے ماتحت جو دو رنگ پاس پاس پڑتے ہیں اُن کا تجربہ کرنے سے درمیانی مطابقت کو پیدا کیا جا سکتا ہے۔ اِس مطابقت کا اثر دُھندھلا اور غیر دلکش ہوتا ہے۔ یہ اِس لئے کہ یہ درمیانی رنگ بذات خود مدّھم اور دُھندھلے ہوتے ہیں۔ درمیانی رنگوں کے اِس دُھندھلے پن کو دور کرنے کے لئے یہ کیا جا سکتا ہے کہ اُن کے ساتھ ایک تیسرے رنگ کا استعمال کیا جائے۔ یہ تیسرا رنگ پورے طور سے درمیانی رنگوں سے مخالف اثر رکھنے والا ہونا چاہیئے۔ مثلاً پیلے اور لال رنگ کی مطابقت کا اثر خالص اور غیر دلکش ہوتا ہے۔ اب اگر فیروزی رنگ کا بھی اِن کے ساتھ تجربہ کیا جائے تو اِس مطابقت کے اثر کی ایک خصوصیت برباد ہو جائے گی اور وہ بہت دلکش ہو اُٹھے گا۔ اِس کی وجہ یہ ہے کہ لال اور پیلے کے عمل سے جو درمیانی نارنجی اثر پیدا ہوا تھا اُس کی مخالف شکل فیروزی رنگ (Turquoise) پیش کرتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں یہ کہیں گے کہ درمیانی رنگوں کی مطابقت کی ایک خصوصیت کو برباد کرنے کے لئے اُس کے مخالف درمیانی رنگ کا عمل کرنا چاہیئے۔ اِن تینوں رنگوں کے دائرۂ عمل کی مناسبت اُن کی چمک کی مقدار پر منحصر ہوتی ہے۔ چوبیس رنگوں کے آسٹوالڈ دائرے کا تجربہ کرتے وقت یہ مطابقت کام میں لائی جاتی ہے۔

ترقی یافتہ مطابقت۔ ایک سے زیادہ اہم آہنگیوں کا ایک ساتھ تجربہ

کرنے سے ترقی یافتہ مطابقت پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً چوبیس رنگوں سے دائرے کو درجہ بدرجہ سائے سے منظم کرنا اور اُس کا سرا پکڑ کر دوسری مطابقتوں کا ترقی یافتہ عمل کرنا۔ اِس طرح ترقی یافتہ مطابقت کے دائرے میں آگے بڑھایا جاسکتا ہے۔

SECTION III

تصویر کشی

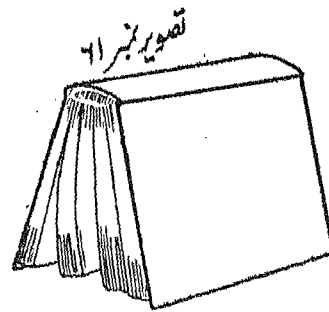
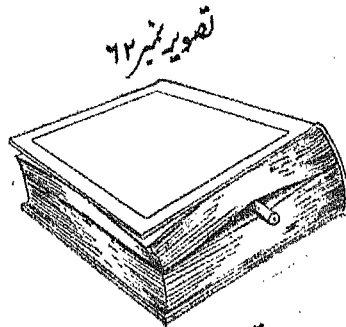
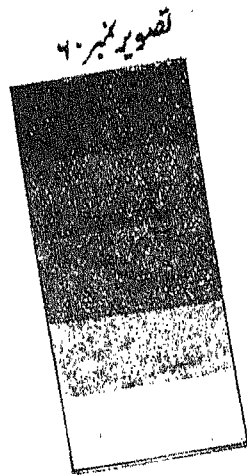
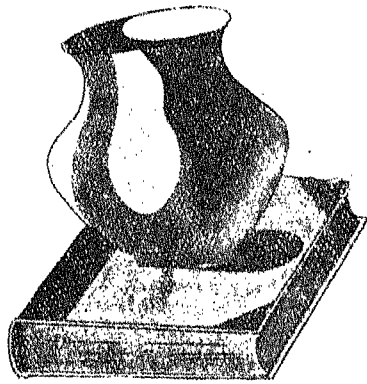
(Object Drawing)

۱۔ چیزوں کی تصویر کشی ہم پرسپکٹو کے اصولوں کو مدنظر رکھ کر کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ جب ہم کسی چیز کو سامنے رکھ کر اس کی تصویر کشی کرتے ہیں تو سامنے کا حصہ جو ہم سے قریب رہتا ہے وہ دیکھنے میں بڑا معلوم ہوتا ہے اور دور والا چھوٹا نظر آتا ہے۔ نگاہ کی سطح پر، سطح سے اوپر اور نیچے رکھکر کھینچی ہوئی ڈرائینگ میں فرق ہوتا ہے۔ جیسا کہ پرسپکٹو کا ذکر کرتے وقت ہم بتا چکے ہیں۔ اس لحاظ سے نمبر ۶۳ سے نمبر ۶۶ اور نمبر ۸۷ سے نمبر ۹۰ تک جو تصویریں دی گئی ہیں، انھیں غور سے دیکھئے۔

۲۔ اسی طرح جب ہم قدرت میں کسی منظر کو دیکھتے ہیں تو ہمیں نزدیک کی چیزوں کا رنگ ہرا نظر آتا ہے اور دور کی چیزوں کا رنگ دھندھلا۔ اس لئے ہم ڈرائینگ میں انھیں ایسی شکل میں دیکھتے ہیں۔

کسی ایک کتاب پر ہم ایک مرادآبادی لوٹا رکھ کر اس کی تصویر کھینچتے ہیں۔ اس تصویر میں پہلے ہم سفید اور سیاہ رنگ سے دو ٹون دکھاتے ہیں۔ پھر اسی تصویر میں تین ٹون سفید، سیاہ اور گرے رنگ سے بتاتے ہیں۔ اس کے بعد تیسرے عمل میں سفید، سیاہ اور گرے کو ملا ہوا دکھا کر پینٹ کرتے ہیں۔ چوتھے عمل میں ہم اجالا، اندھیرا اور اس کا سایہ دکھا کر تصویر کو پورا کرتے ہیں۔ ان چاروں عملوں سے یہ ظاہر ہو جائے گا کہ کسی چیز کی ڈرائنگ کو ٹھیک طور سے مکمل کرنے میں کتنی منزلوں کو طے کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ اوروں سے مختلف ٹون کا عمل کس طرح کیا جاتا ہے (تصویر نمبر ۵۹

تصویر نمبر ۵۹

تصویر نمبر ۶۰

تصویر نمبر ۶۱

تصویر نمبر ۶۲

تصویر نمبر ۶۳

تصویر نمبر ۶۴

سے نمبر ۲۶ تک)۔

پانی کے رنگوں کا استعمال

پانی کے رنگوں کا استعمال کرنے میں سب سے پہلی اور ضروری چیز (برش) ہے۔ اُسے کس طرح کام میں لایا جا سکتا ہے، یہ تصویر نمبر ۶ سے نمبر ۱۷ تک کے دیکھنے سے سمجھ میں آجائے گا۔

رنگوں کا استعمال کس طرح کے کاغذ پر کیا جائے، یہ دوسری بات ہے جو ہمارے پیش نظر ہوتی ہے۔ اس لئے یہ جان لینا ضروری ہے کہ رنگین کاغذ استعمال نہیں کرنا چاہیئے۔ کیونکہ مختلف چیزوں اور پھول پتوں اور پودوں کو پینٹ کرنے میں ہمیں بلّوری رنگ استعمال کرنے پڑتے ہیں۔ اور رنگین کاغذ کا رنگ اِن رنگوں کے اندر سے پھوٹ کر خرابی پیدا کر دیتا ہے۔ اس لئے سفید کاغذ ہی استعمال کرنا چاہیئے۔ جہاں تک ہو سکے "Whatman's" کا کاغذ استعمال کرنا چاہیئے۔ مگر زیادہ قیمتی ہونے کی وجہ سے ہر طالب علم اِس کاغذ کو نہیں خرید سکتا۔ اِس لئے موٹا کارٹرج کاغذ جس کی ڈرائینگ کاپیاں بنتی ہیں، استعمال کرنا چاہیئے۔

پینٹ کرتے وقت ہمیں مندرجہ ذیل باتوں کا خیال رکھنا چاہیئے :۔

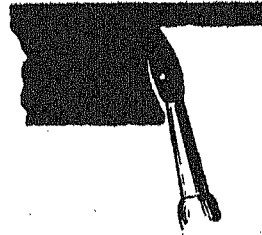
۱۔ چیز کے رنگ تیار کرنا۔

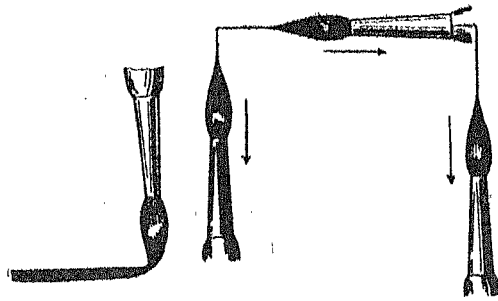
۲۔ رنگ کے چارٹ سے کون کون رنگ اور کس گہرائی کے استعمال کئے جائیں گے۔

۳۔ پہلے ہلکے رنگ استعمال کرنے چاہئیں یا گہرے۔

۴۔ رنگ کس طرح بچھانا چاہیئے۔

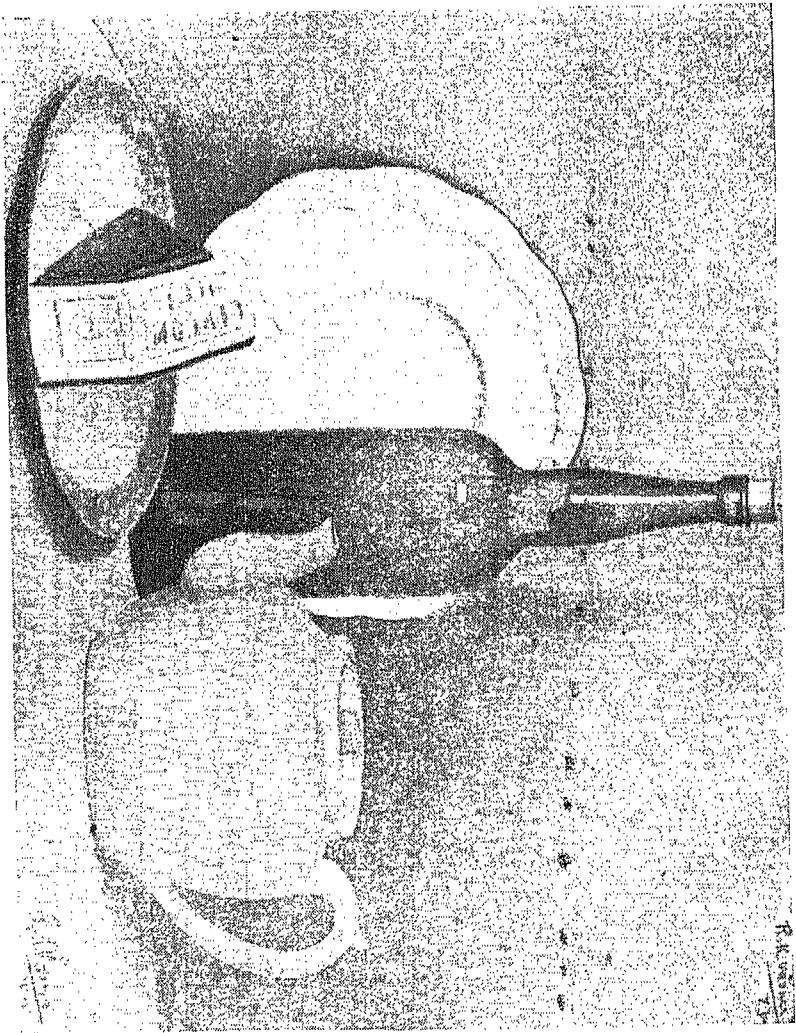
تصویر نمبر ۶۵

تصویر نمبر ۶۶

تصویر نمبر ۶۷

تصویر نمبر ۶۸

تصویر نمبر ۶۹

تصویر نمبر ۷۰

تصویر نمبر ۷۱

تصویر نمبر ۲۷

۵۔ اُجالے اور اندھیرے کو کس طرح دکھانا چاہیئے۔ رنگی جانے والی چیز کا گہرا اور ہلکا سایہ اُس کی سطح پر کہاں اور کس طرح دکھایا جائے گا۔

مثال کے طور پر ایک پکا ہوا ٹماٹر لیجیئے۔ اُس کی ڈرائنگ کھینچ کر ہمیں اُس میں رنگ بھرنا ہے۔ اِس کے لئے ہم مندرجہ بالا طریقوں کو قاعدے سے عمل میں لائیں گے۔

(۱-۲-۳-۴) ٹماٹر کے رنگ کو چارٹ کے رنگوں سے ملا کر دیکھا گیا تو لال (crimson lake) ملتا ہوا نظر آیا۔ برش کو نم کرنے کے بعد اس رنگ کو کیک میں سے اُٹھا کر پلیٹ میں رکھا۔ پھر کچھ پانی ملا کر اُسے گیلا کیا اور ہلکے سے ہلکا رنگ جیسا کہ ٹماٹر میں اُجالے کی طرف نظر آ رہا ہے، پانی ملا کر تیار کیا۔ سب سے پہلے ہلکے رنگ کو ہم لگائیں گے۔ اسی طرح اندھیرے کے اثر کے مطابق گاڑھا رنگ تیار کر کے اُسے بھی لگائیں گے۔ اب گیلے برش سے ہلکے اور گاڑھے رنگ کو اس طرح ملایا جائے کہ لکیر نہ پڑنے پائے۔ اُس کے بعد جہاں اُجالا پڑتا ہے، وہاں برش کو پانی میں ڈبو کر اور اُنگلیوں سے پانی نچوڑ کر ہلکے رنگ کو اُٹھانا چاہیئے۔ اسی طرح گہرے رنگ کی طرف کے اُس حصّے پر سے بھی رنگ کو اُٹھانا چاہیئے جہاں پر روشنی پڑتی ہو۔ بعد کو ہرے اور بھورے رنگ سے پتی اور ڈنٹھل وغیرہ رنگ کر تصویر کو پورا کر لیا جائے۔

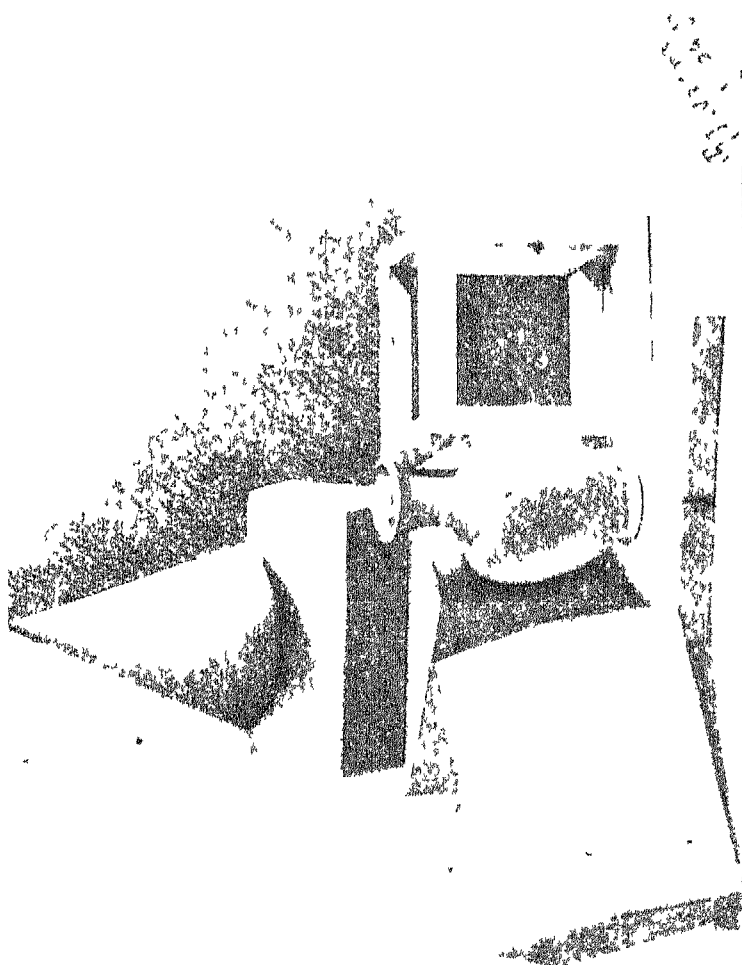
۵۔ اُجالا جب کسی گول چیز پر پڑتا ہے تو اُسے ہم ہلکے رنگ سے بناتے ہیں اور جس حصّہ تک اُجالا نہیں پہنچتا ہے اُسے ہم گہرے رنگ سے بناتے ہیں۔ اس کے بعد ہلکے اور گہرے رنگوں کو اس طرح ملاتے ہیں کہ دونوں کے ملنے پر لکیر نہیں پڑنے پاتی۔

اسی طرح جب ہم کسی قدرتی نظارے کو پینٹ کرتے ہیں تو آسمان یا پس منظر

کو پہلے ہلکے رنگ سے رنگ کر بادل وغیرہ بناتے ہیں۔ اُس کے بعد پہاڑ یا جنگل جو دور، فاصلہ پر سایہ کی طرح نظر آتے ہیں، اُنھیں گہرے رنگ سے دکھاتے ہوئے نزدیک کی چیزوں کے رنگ کو جو کہ صاف نظر آتی ہیں نمایاں رنگوں سے بناتے ہیں۔ اِس طرح اُجالے، اندھیرے اور سایہ کا خیال رکھتے ہوئے تصویر کو مکمل کرتے ہیں۔

اسی طرح گول کے علاوہ مستطیل نما یا مربع نما چیزوں کو بھی اُجالا اور اندھیرا دکھاتے ہوئے مکمل طور سے رنگ کر پورا کرتے ہیں۔ جیسا کہ تصویر نمبر ۵۹ سے نمبر ۱۰ تک میں دکھایا گیا ہے۔ یہاں پر دو کھینچے ہوئے ماڈل کی تصویروں کی طرف اشارہ ہے۔ (تصویر نمبر ۷۲، نمبر ۷۳)۔ چیزوں اور پودوں میں بلّوری رنگ اور پوسٹر اور دوسرے ڈیزائنوں میں غیر بلّوری رنگ استعمال کئے جاتے ہیں۔

پیسٹل رنگوں کا استعمال پانی کے رنگوں سے آسان ہوتا ہے۔ لیکن اُن کو ملانے اور استعمال کرنے کے طریقوں کی مشق شروع ہی سے ٹھیک طور سے ہونا ضروری ہے۔ پیسٹل رنگوں کو لگانے کے لئے ہمیشہ پیسٹل کے ٹکڑے کو چپٹا پکڑ کر کاغذ پر استعمال کرنا چاہیئے تاکہ دانے ایک سے لگیں۔ باریک لکیروں کو نکالنے کے لئے پیسٹل کی کور کاغذ پر لگائی جاتی ہے۔ سب کاموں میں اِن رنگوں کو استعمال کیا جا سکتا ہے۔ رنگین کاغذ پر پس منظر بنانے کے لئے کچھ لوگ اِن کو استعمال کرتے ہیں۔ لیکن یہ ٹھیک نہیں ہوتا۔

رنگوں کو کچھ لوگ بہت کم استعمال کرتے ہیں اور صرف تھوڑے سے اسٹروکس دے کر تصویر کو مکمل کر لیتے ہیں۔ لیکن جو خوبصورتی رنگوں کو اچھی طرح ملانے پر پیدا ہوتی ہے وہ خالی اسٹروکس میں نہیں پیدا ہوتی۔ رنگوں کو ملانے کے طریقے

تصویر نمبر ۷۳

یہ ہیں۔

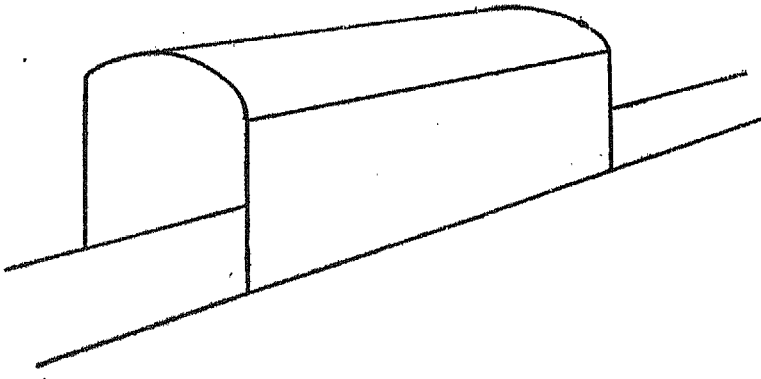
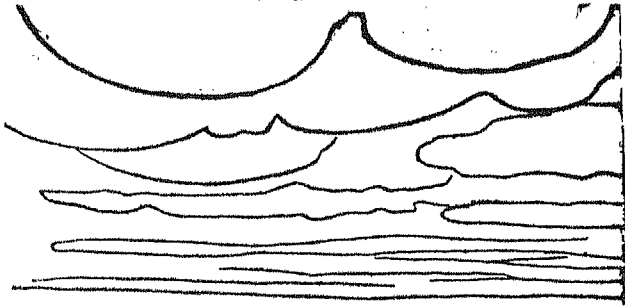
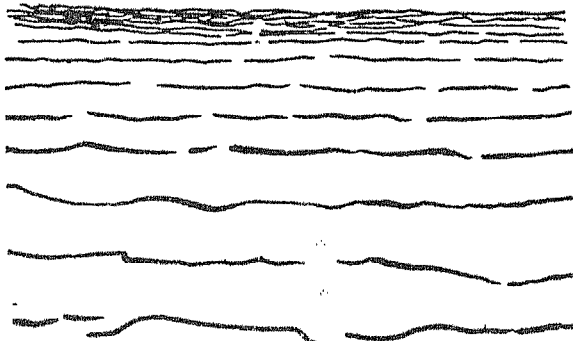
خاص رنگوں میں شیڈ کرنے کے لئے
لال رنگ پر۔ نیلا
نیلے رنگ پر۔ نارنجی
پیلے رنگ پر۔ ہرا

اسی طرح مخلوط رنگوں میں شیڈ لانے کے لئے
نارنجی رنگ پر۔ نیلا
ہرے رنگ پر۔ پیلا
بینگنی رنگ پر۔ لال

آسان پرسپکٹو ڈرائینگ اور اُس کا فن مصوری سے تعلق

تصویروں کو صحیح کھینچنے میں جن طریقوں کو ہمیں عمل میں لانا پڑتا ہے وہ پرسپکٹو ڈرائینگ کے ہوتے ہیں۔ کسی چیز کو صاف اور باریک نظر سے دیکھنے کے عمل کو پرسپکٹو کہتے ہیں۔

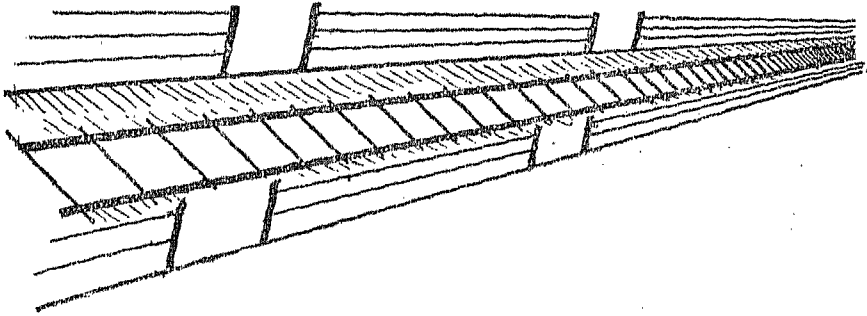
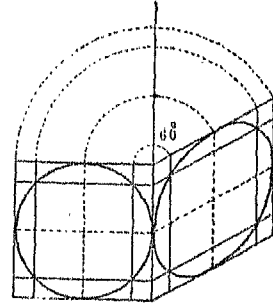
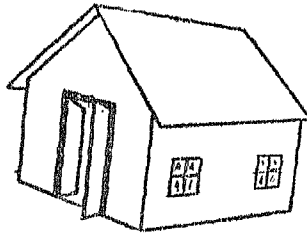
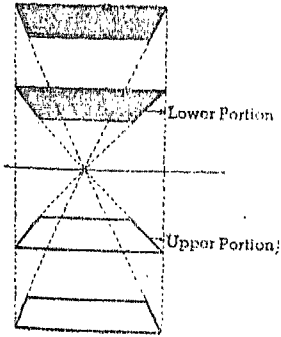
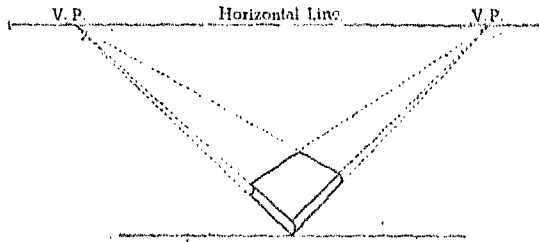
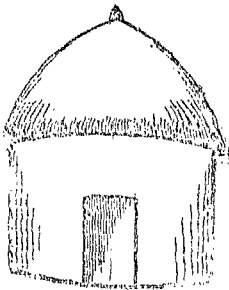
پرسپکٹو کے بارے میں یہاں پر اتنا ہی بتانا کافی ہوگا کہ پرسپکٹو کا صحیح مصوری سے کتنا تعلق ہوتا ہے اور کس طرح اسے عمل میں لایا جاتا ہے چونکہ پرسپکٹو پر بہت سی کتابیں لکھی ہوئی موجود ہیں، اس لئے زیادہ گہرائیوں میں جانے کی ضرورت نہیں ہے۔

یہ تو ہم سب ہی جانتے ہیں کہ جب کوئی چیز ہماری نظر سے دور ہوتی جاتی ہے تو اُس کی شکل چھوٹی ہوتی جاتی ہے۔ لیکن بہتوں کو یہ نہیں معلوم ہوگا کہ ایسا کیوں ہوتا ہے۔ جو نہیں جانتے انھیں دیکھ کر یہ تشویش ہوتی ہے کہ میز کے پائے ایک لائن پر کیوں نہیں ہوتے؟ اگر ریلوے لائنیں دور پر ملی ہوئی نظر آتی ہیں تو کیوں؟ کسی مکان کو صحیح صحیح دیکھنے کے لئے اُس کے دو پہلو

تصویر نمبر ۷۴

تصویر نمبر ۷۵

تصویر نمبر ۷۶

کیوں کھینچے جاتے ہیں؟ اسی طرح اور ایسی مثالیں دی جا سکتی ہیں جن کا حوالہ مذکورہ بالا مسئلہ کو واضح کرنے میں معاون ہوگا۔

اس لئے چیزوں کو جیسی کہ وہ ہیں ویسی ہی کھینچنے کی ضرورت نہیں۔ بلکہ جیسی کہ ہم اُن کو اپنی آنکھوں سے دیکھتے ہیں، ویسی ہی کھینچنے کا خیال کرنا چاہئے۔ مثال کے طور پر ہم یہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ ریلوے کی پٹریاں متوازی دوڑتی ہیں۔ اُن کے اس فرق پر جہاں کہیں گڑبڑی ہوتی ہے وہاں فوراً آفت برپا ہو جاتی ہے۔ اس لئے وہ آپس میں کبھی مل ہی نہیں سکتیں۔ لیکن جب ہم اُن کو دیکھتے ہیں تو وہ دور فاصلے پر ملی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اسی سے ہم تصویر میں ریل کی پٹریوں کو، جیسا کہ ہم انھیں اپنی آنکھوں سے دیکھتے ہیں، ویسا ہی کھینچتے ہیں۔ ایسا نہ کرنے سے ہماری بنائی ہوئی تصویر کا اثر غلط ہو جائے گا۔

ایک فلسفی کہتا ہے کہ چیزوں کی دراصل جو شکل ہوتی ہے' دیکھنے پر اُس کا اثر ویسا ہی نہیں پڑتا۔ اسی سے جیسا نظر آتا ہے' ویسا ہی کھینچو۔ اگر متوازی خطوط ملے ہوئے نظر آتے ہیں تو ملے ہوئے کھینچو۔ کیونکہ اسی صورت میں وہ ہم کو نظر آتے ہیں۔ اگر پسِ منظر پر کے خطوط جھکے ہوئے نظر آتے ہیں تو انھیں جھکا ہوا کھینچو۔ اسی طرح رنگوں کا بھی پرسپکٹو ہوتا ہے۔ اگر دروازہ بینجنی رنگ کا نظر آتا ہے تو اصلی صورت میں خواہ وہ بھورا ہی کیوں نہ ہو' لیکن اُسے بینجنی ہی رنگ کا بنانا چاہئے۔ اگر ہری گھاس دیکھنے میں نیلی یا گہرے نظر آتی ہے تو اس کو ہری کبھی مت دکھاؤ۔ ان سب باتوں کو ظاہر کرنے کے لئے یہاں پر جو طریقے اور تصویریں دی گئی ہیں انھیں اپنے ذہن میں رکھتے ہوئے مشق کرنا چاہئے۔ (تصویر نمبر ۷۴ تا نمبر ۹۰)۔

پرسپکٹو میں سب سے پہلے ہمیں آنکھ کی سطح قائم کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔

تصویر نمبر ۷۷

تصویر نمبر ۸۰ — تصویر نمبر ۷۹ — تصویر نمبر ۷۸

تصویر نمبر ۸۲ — تصویر نمبر ۸۱

جب ہم کہتے ہیں کہ کوئی چیز پرسپکٹو میں ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ کوئی لکیر ہم سے دور چلی گئی۔ مثلاً دو کھڑے خطوط یا مکان کے دو کونے ایک دوسرے سے کبھی نہیں ملتے ہیں۔ لیکن پڑے خطوط، جیسے ریل کی پٹریاں آگے چل کر ضرور ملتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

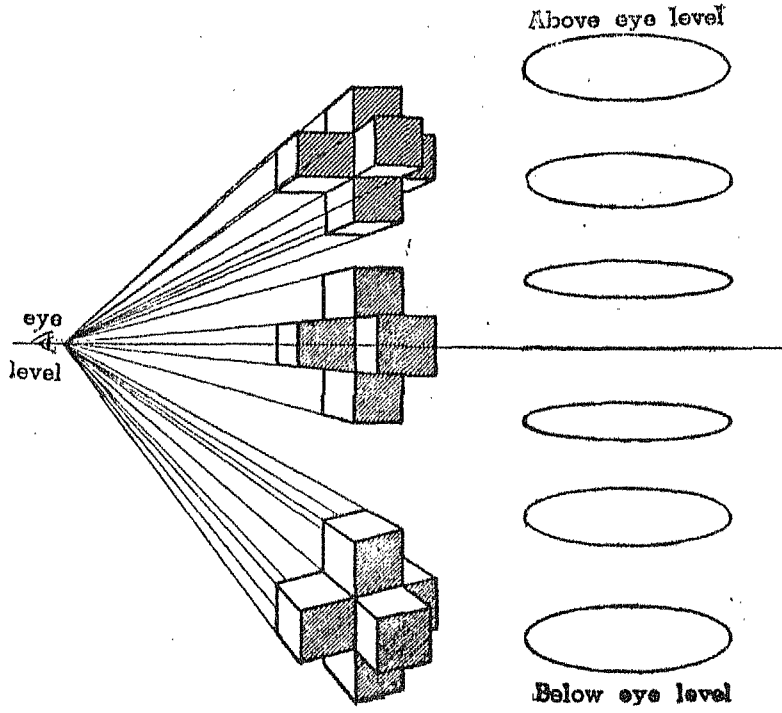
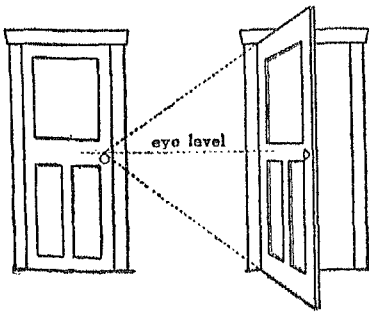
باہر کا نقشہ کھینچتے وقت ہماری آنکھ کی سطح ہمیشہ اُفق پر جا کر ملتی ہے۔ تصویر نمبر۷۹ میں آنکھ کی سطح، جہاں پر ریل کی پٹریاں ملتی ہیں وہاں پر ہوتی ہے۔ مختصر الفاظ میں یہ سمجھنا چاہیئے کہ آنکھ کی سطح اُفق ہے اور یہ کہ جتنی بھی لکیریں ہیں وہ جس نقطے پر ملتی ہیں وہ آنکھ کی سطح پر ہوتی ہے، اس لئے جب ہم کسی چیز کو آنکھ کی مختلف سطح سے دیکھیں گے تو اُس کی مختلف صورتیں ہمیں نظر آئیں گی۔ جیسا کہ تصویر نمبر ۸۰ اور نمبر ۸۱ میں دکھایا گیا ہے۔

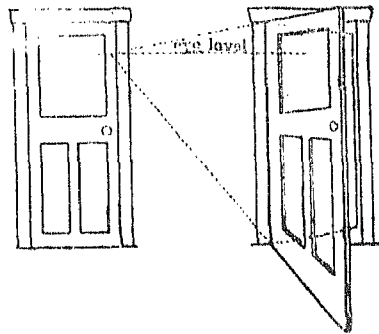
اسی طرح دائرے کی تصویر، جیسا کہ تصویر نمبر ۸۲ میں دکھایا گیا ہے، بیضاوی بنائی جاتی ہے۔ مشق کے لئے ایک ڈبل کراس کو پہلے آنکھ کی سطح پر کھینچو اور پھر سطح کے اوپر اور نیچے۔ ان دونوں کی مختلف شکلوں کو تصویر نمبر ۸۳ میں دیکھو۔ اگلی تصویر میں ایک دروازے کے پلے کو پہلے چوکھٹ سے کچھ دور کھول کر ایک سطح سے دیکھا گیا اور پھر سطح کو اوپر مان کر دیکھا گیا۔ پلے کے کونے کتنے بدلے۔ یہ تصویر نمبر ۸۴ اور نمبر ۸۵ کو دیکھنے سے ظاہر ہو جائے گا۔

اس کے متعلق مندرجہ ذیل چند قاعدوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے :-

(a) خطوط یا پلینس جو کہ آگے پیچھے ہٹانے سے گھٹتے بڑھتے نہیں ہیں اور تصویر کے پلین کے متوازی رہتے ہیں وہ کبھی ایک نقطہ پر نہیں ملتے ہیں۔

(b) خطوط یا پلینس جب بڑھائے جاتے ہیں تو گھٹتے بڑھتے ہیں اور وہ ایک ایسے نقطے پر ملتے ہیں جو کہ اُن کا پوشیدہ نقطہ کہلاتا ہے۔

(C) گھٹنے بڑھنے والے خطوط یا پلینس جو کہ ہاریزنٹل پلین کے متوازی

تصویر نمبر ۸۳

تصویر نمبر ۸۵

تصویر نمبر ۸۴

ہوتے ہیں، اُن کے پوشیدہ نقطے ہاریزنٹل خط کے اوپر ہی کہیں پر رہتے ہیں۔

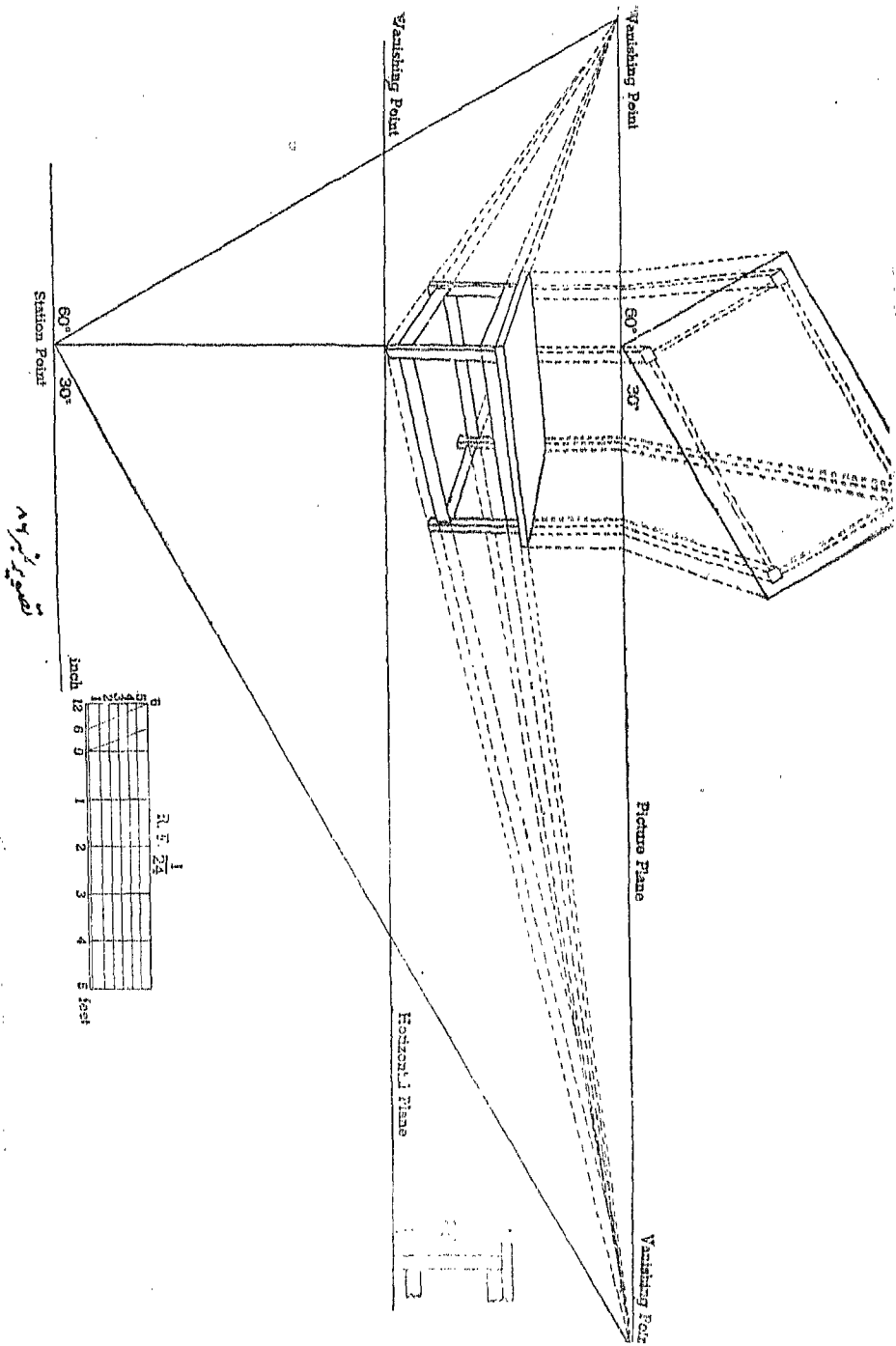
(d) گھٹنے بڑھنے والے خطوط یا پلینس جو کہ ہاریزنٹل پلین کے متوازی نہیں ہوتے، اُن کے پوشیدہ نقطے اُن سیدھے کھڑے خطوط پر ہوتے ہیں جو کہ پوشیدہ نقطے سے کھینچے جاتے ہیں۔

(e) ایک حالت میں کھینچے ہوئے متوازی خطوط یا پلینس کا ایک ہی پوشیدہ نقطہ ہوتا ہے۔

(f) برابر یا ایک ہی اونچائی کی چیزیں جب ایک دوسرے سے الگ برابر فاصلے پر رکھی جاتی ہیں تو وہ بتدریج چھوٹی ہوتی نظر آتی ہیں۔ جیسا کہ اونٹوں کے کارواں کی تصویر نمبر ۸۷ میں دکھایا گیا ہے۔

ایک میز کی لمبائی چوڑائی اور اونچائی اُس کے پائے اور نیچے اوپر کی ریلوں کی ناپ دی گئی ہے۔ اِن سب کو پرسپکٹو سے کس طرح کھینچنا چاہئے۔ یہ تصویر نمبر ۸۶ میں دیکھو اور سمجھنے کی کوشش کرو کہ پکچر پلین اور ہاریزنٹل پلین کے درمیان کتنا فاصلہ مانا جاتا ہے اور پکچر پلین سے ظاہری نقطہ کتنی دوری پر رہتا ہے۔ یہ سب اسکیل کھینچ کر چارٹ میں دکھایا گیا ہے۔ اِسی طرح الماری۔ بنچ۔ ڈسک۔ کُرسی وغیرہ کو پرسپکٹو کی نظر سے کھینچو۔ ایسے مکان جن کے حصے آنکھ کی سطح سے اونچے اور نیچے ہوتے ہیں، کس طرح کھینچے جاتے ہیں۔ یہ تصویر نمبر ۸۸ میں دیکھو۔

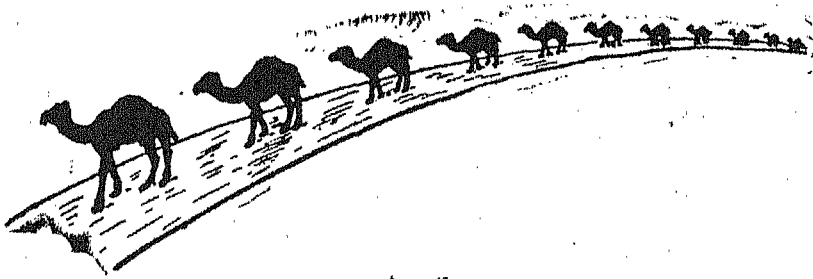
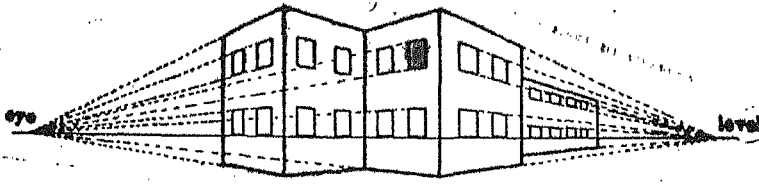
پرسپکٹو کا عملی تجربہ

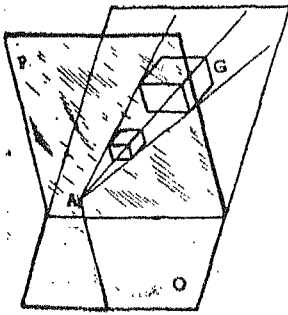
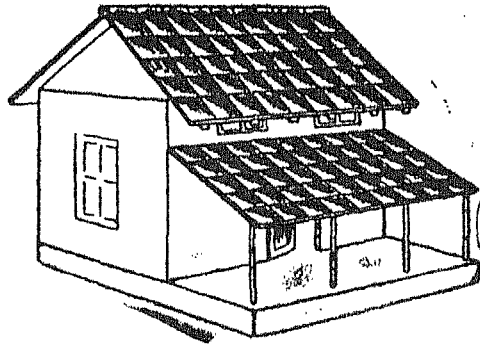
پرسپکٹو اور ماڈل ڈرائنگ کے طریقے ایک ہی سے ہوتے ہیں۔ پرسپکٹو تصویر کسی چیز کی ناپ دینے ہی سے کھینچی جا سکتی ہے۔ لیکن ماڈل ڈرائنگ کے لئے اُس چیز کو آنکھوں کے سامنے رکھنا ضروری ہوتا ہے۔

تصویر نمبر ۸۶

ایک لکڑی کے تختے Q پر بیچوں بیچ ایک شیشے کا ٹکڑا P جیسا کہ تصویر نمبر ۹ میں دیا ہے، رکھو اور اُس کے پیچھے G کوئی بھی چیز رکھ دو۔ اِس تصویر میں ایک مکعب رکھا ہے۔ اب اگر A نقطہ پر آنکھ جما کر شیشے میں سے اُس مکعب کو دیکھیں اور شیشے پر جہاں جہاں اُس کا خاکہ دکھائی دیتا ہے، اُسے ہم کھینچ دیں، تو یہی خاکہ اُس کی ماڈل ڈرائنگ کہی جائے گی یا اسے ہم اُس مکعب کی پرسپکٹو تصویر کہیں گے اور مکعب کے وہ خطوط جو شیشے پر کھینچے گئے ہیں، پرسپکٹو کے قاعدوں سے پرکھنے پر صحیح ثابت ہوں گے۔

اِس سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ جب تک پرسپکٹو کا عمل ماڈل ڈرائنگ میں نہیں ہوتا، تب تک اُس ڈرائنگ کو صحیح نہیں کہا جا سکتا۔

اِسی طرح تصویر نمبر ۷ میں ریل کی پٹریوں کے درمیان سلیپروں کا فاصلہ جس طرح بتدریج کم ہوتا دکھایا گیا ہے (حالانکہ فاصلہ اصل میں یکساں ہی ہے) اسی طرح اپنی تصویر میں دور کے فاصلوں کا فرق چھوٹا ہوتا ہوا دکھانے سے صحیح اثر پیدا ہوگا۔ اِسی طرح آسمان میں بادلوں کو کھینچتے وقت اُفق کے پاس فرق کم دکھایا جائے گا اور اُفق سے جیسے جیسے ہم اوپر اُٹھ کر دور ہوتے جائیں گے، فرق بھی زیادہ ہوتا جائے گا۔ اِسی قاعدے کے مطابق سمندر کی لہروں کا اُفق یا ہاریزنٹل خط کے پاس کم فاصلہ نظر آئے گا۔ اور جہاں سے دیکھ رہے ہیں، وہاں پر اُن کا ایک دوسرے سے زیادہ فاصلہ رہے گا۔

اِسی طرح ایک قطار میں رکھی ہوئی کرسیاں، ایک قطار میں لگے ہوئے جھاڑ، بجلی یا تار کے کھمبے، بنے ہوئے مکان، مکانوں کی قطاروں کے درمیان جاتی ہوئی سیدھی سڑک، ریل گاڑی، پُل وغیرہ کا منظر کھینچنے میں پرسپکٹو کا عمل کیا جاتا ہے۔ چھوٹی سے لے کر بڑی تک ہر چیز کی تصویر اُس وقت تک صحیح نہیں کہی جا سکتی

تصویر نمبر ۸۷

تصویر نمبر ۸۸

تصویر نمبر ۸۹

تصویر نمبر ۹۰

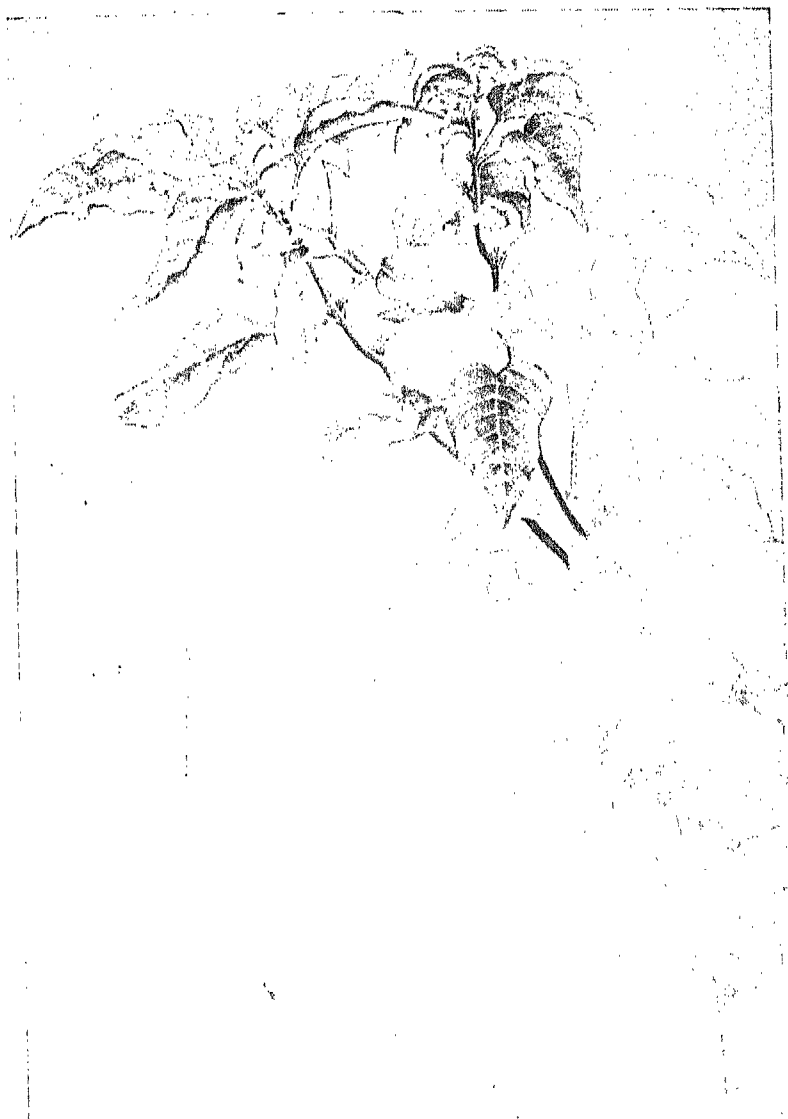
تصویر نمبر ۹۱

جب تک کہ پرسپکٹو کے اصول پر اُسے نہ بنایا گیا ہو۔
آدمیوں کی تصویر کھینچنے میں بھی پرسپکٹو ایک خاص اصول ثابت ہوتا ہے۔ نہ صرف اتنا ہی بلکہ باہر کے منظروں کو جب ہم رنگوں سے تیار کرتے ہیں تب بھی پرسپکٹو کو ذہن میں رکھ کر رنگ لگانے پڑتے ہیں۔ نزدیک کے رنگ جتنے تیز نظر آتے ہیں، اُن سے کم تیز دور کے اور آخر کے تو بالکل دھندلے ہی نظر آتے ہیں۔ رنگ بھرتے وقت اگر ان باتوں کا خیال نہ کیا جائے تو تصویر کا صحیح اثر نہیں پڑے گا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ رنگوں کا بھی پرسپکٹو ہوتا ہے اور رنگ لگاتے وقت اِس کا ہمیں خیال رکھنا چاہیئے۔

لائن اور برش

قطرت کا اطمینان سے مطالعہ کرنے سے تعلیم کے کام میں ہمیں جو مدد ملتی ہے اُس سے ہم بڑے بڑے عقدوں کو حل کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ تعلیم کا یہ طریقہ پھولوں کو دبا دبا کر ایک البم تیار کرنے سے کہیں زیادہ مفید ہوتا ہے۔ لیکن جب تک مطالعہ کرنے میں خاص طور سے اطمینان نہ ہوگا اُس وقت تک سوائے اِس کے کہ وقت خراب ہو کچھ حاصل نہیں ہوگا۔
کسی پھول کو لے کر اُسے پینٹ کرنے کی جو تعلیمی اہمیت ہے اُسے سمجھنے کی ضرورت ہے۔ لڑکے ہمیشہ پھول کی بہ نسبت تصویر رنگنا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ رنگنے کے شوق میں کچھ لڑکے اُلٹا سیدھا بھی کر جاتے ہیں۔ کسی قاعدے کے پابند ہو کر کام کرنا سہولت پسند لڑکوں کو اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ جو کچھ بھی ہو ہمیں لڑکوں کی ہمت کو پست نہ کرکے اُنھیں اپنے ڈھنگ سے کام کرنے دینا چاہیئے۔ اِس سے اُنھیں فائدہ پہنچے گا اور کام کرنے میں وہ زیادہ لطف محسوس کریں گے۔

پھولوں کو رنگنے کا کام اُن رنگوں کے کاٹنے کی شروعات ہے جن کی بناوٹ
قدرتی نمونوں پر منحصر ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک لڑکا باغیچے میں جا کر ایک پھول
چُنتا ہے اور اُس میں جو جو رنگ ہیں اُن کا گراف بنا کر اپنے اُستاد کو دکھاتا ہے۔
اُستاد اُس لڑکے سے اُن رنگوں کا ایک ڈیزائن بنواتا ہے اور جب ڈیزائن تیار
ہو جاتا ہے تو کرگھے میں کپڑا بُننے میں استعمال کیا جاتا ہے۔ اِس عملی مثال کا استعمال
بُننے کی دستکاری میں فطرت کے مطالعہ کی اہمیت کو واضح کرتا ہے اِس طرح فطرت
کے مطالعہ کا استعمال ڈیزائن میں کیا جاتا ہے۔ یہ ڈیزائن صرف وہی نہ ہوں جنہیں اُستاد
نے تعلیم دینے کے لئے سیٹ کر دیا ہے۔ بلکہ اُن کا دائرہ عام اور مختلف
ہونا چاہئے۔ جیسے سطحی پیٹرن، کپڑوں کے ڈیزائن جو کہ آج کل کے انڈسٹریل آرٹ
اسکولوں سے نکلتے ہیں۔ اسی طرح مختلف قسم کا کام ہم ڈیزائنوں میں دکھاتے ہیں۔
ایک دوسرے قسم کا پانی کا رنگ ہوتا ہے جس کو لڑکے زیادہ پسند کرتے ہیں اور
یہ وہ قسم ہے جو کہ رنگوں کو فن مصوری سے لائن اور برش سے ملاتی ہے۔ تصویر پہلے
پنسل سے کھینچی جا سکتی ہے اور پھر اُس میں رنگ بھرے جا سکتے ہیں یا وہ پہلے پنسل
سے کھینچی جائے اور سیاہ انڈین روشنائی سے اچھی لکیروں سے باندھ کر تب رنگ
بھرا جائے۔ رنگوں کا بچھاؤ خاص طور سے بالکل سپاٹ ہونا چاہئے۔ لیکن چاہیں تو
رنگوں کا آزادانہ استعمال بھی کیا جا سکتا ہے۔ یہ انتخاب اُستاد کی پسندیدگی کا ہوگا۔
اگر ہم سورج کی روشنی کو کسی تصویر پر دکھانے کا خیال کریں تو پنسل سے کھینچ کر اُس
میں زرد رنگ کا بچھاؤ کریں اور اُس کے سایہ کو کسی نزدیکی رنگ سے دکھائیں۔
اِس قسم کا کام لڑکوں کی پسند کے مطابق ہوتا ہے۔

ہمیں یقین ہے کہ لڑکوں کی کھینچی ہوئی تصویر اُستاد کے آمیزش کے متعلق خیالات
کو اُبھارتی ہے۔ آمیزش کے ٹھیک ہونے پر صرف رنگ بھرنا باقی رہ جاتا ہے

تصویر نمبر ۹۲

اور یہ سچ ہے کہ تصویر اگر غلط کھینچی گئی ہے تو اُس میں خواہ کتنا ہی عمدہ طور سے رنگ کیوں نہ بھرا جائے وہ اچھّی تصویر نہیں کہی جا سکتی۔

اُستادوں کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ مصوّروں کی پیڑھی در پیڑھی تیار کرتے جائیں اُن کا کام تو ایک اچھّا مذاق پیدا کرنے کا ہے۔ اور یہ ہم اُسی وقت کر سکتے ہیں جب کہ ہم خطّ اور اُس کی صورت کو اچھّی طرح جانتے پہچانتے ہوں۔ رنگوں کا استعمال اُس کے بعد کی چیز ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی یاد رکھنا چاہیئے کہ آسٹوالڈ طرز کے رنگ چھوٹے بچّوں میں صحیح لکیر اور اُس کی شکل کو حاصل کرنے میں مدد دیتے ہیں۔ رنگوں کا تعلق ہمارے قوت بینائی سے ہوتا ہے اور یہ قوت بینائی ہمارے ہاتھوں کی صحیح روانی میں مددگار ہوتی ہے۔

لڑکوں سے پہلے اچھّی لائن ڈرائنگ کی مشق کرانا چاہیئے اور بعد کو رنگ بھرانا چاہیئے۔ مثال کے لئے بالکل آسان اور آزادانہ خطوط سے ایک عمارت کی ڈرائینگ کھینچی جائے۔ اب اس میں اگر براؤن رنگ کا بچھاؤ دیں اور رنگوں کی گہرائی کو لال یا براؤن اور اُس کے سایہ کو نیلے رنگ کا بچھاؤ دے کر پورا کریں تو یہ ایک اچھی تصویر کہی جا سکے گی۔

خطّ اور اُس کی شکل کی مشق کا نتیجہ اچھّا نکلتا ہے۔ جس طرح بچّوں کو ابتدا سے تہذیب سکھانے کا اچھّا نتیجہ ہوتا ہے اُسی طرح مصوّر کو ابتدا ہی سے خطّ اور اُس کی شکل کھینچ کر اُس میں رنگ بھرنے کی مشق سے بہت فائدہ ہوتا ہے۔

پودوں اور پتّیوں کی ڈرائینگ

پودوں اور پتّیوں کی ڈرائینگ کھینچنے کے لئے فطرت کی طرف دھیان دیتے ہوئے یہ دیکھنا پڑتا ہے کہ ہم اِنھیں کتنے درجوں میں منقسم کر سکتے ہیں اور

اُن کا استعمال فنِ مصوّری اور ڈیزائن میں کہاں اور کس طرح کیا جا سکتا ہے۔ اُن کو کھینچتے وقت ہمیں پرسپکٹو کے قاعدوں کو اپنے ذہن میں رکھنا چاہیئے۔

۱۔ پہلے خاص ڈنٹھل کھینچو اور اُس کی لمبائی کی طرف اور اُس کے جھکاؤ کی طرف غور کرو۔ پھر اُس کے جوڑوں کی جگہ پر نشان لگاؤ۔

۲۔ بیچ کی نسوں کو کھینچو۔ خاص ڈنٹھل کے جھکاؤ کے تعلّق کو دیکھو اور سِروں کی لمبائی پر غور کرتے ہوئے اُن کا مشاہدہ کرو۔

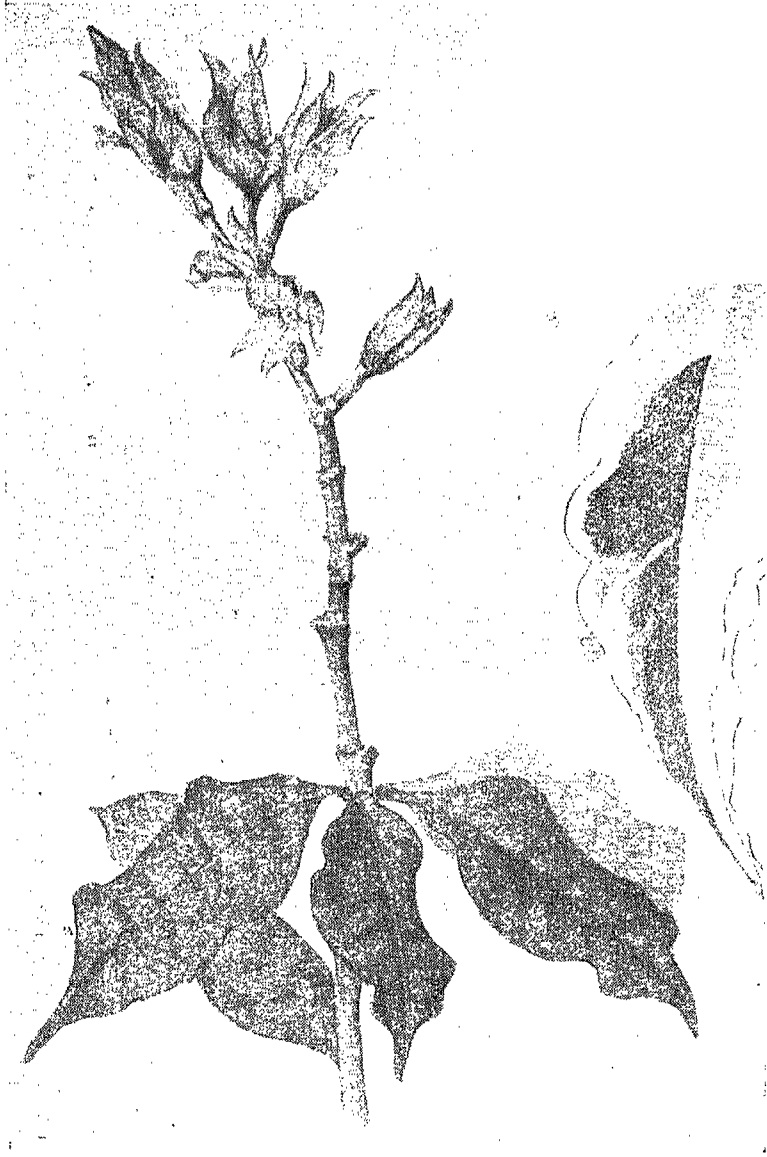
۳۔ پتّیوں کی سادی شکل کو کھینچو۔ اُن کے بیچ کی جگہ کی شکل کو اور پھر سایہ دار حصّوں کو غور سے دیکھو۔

۴۔ ڈنٹھل کی موٹائی کھینچو اور جو دوسری باریکیاں ہوں اُن کو بناؤ۔ خاص کر جھکاؤ اور جوڑوں کے پاس اُبھرے ہوئے حصّوں کو غور سے دیکھتے ہوئے کھینچو۔

اِن پتّیوں اور پودوں کا استعمال پوسٹرس میں بھی بہت زیادہ کیا جاتا ہے۔ مُڑی ہوئی پتّیوں کو کھینچتے وقت اُن کے جو کنارے بنتے ہیں اُن کو ہاتھ میں لے کر مقابلہ کرنا چاہیئے کہ جس جگہ سے وہ مُڑتی ہے اُس کی شکل کس طرح کھینچنے سے اُس کا قدرتی پن بدستور قائم رہے گا۔ پودے کی ڈرائینگ تصویر نمبر ۹۱ سے نمبر ۹۳ تک میں دیکھو۔

ان کو کھینچتے وقت ہم

کھچا

تصویر نمبر ۹۳

SECTION IV

ڈیزائن

صحیح اور صریح معنوں میں ڈیزائن کو ہم کسی فن کاری یا کسی دوسری مفید چیز کی شکل کا خاکہ کہہ سکتے ہیں۔ یہ خاکہ ذاتی طور سے مکمل ہوتا ہے۔ ڈیزائن کے صاف اور صریح معنوں کو اگر لیا جائے تو اسی کو ہم ڈیزائن کہیں گے لیکن عام اصطلاح میں یہ لفظ آرائشی طور پر مستعمل ہے۔ ڈیزائن وہ ہے جو کسی سطح کو مزین کرے۔ یہاں ہم ایک آرائش کے طور پر ہی ڈیزائن سے واقفیت پیدا کرنے کی کوشش کریں گے۔

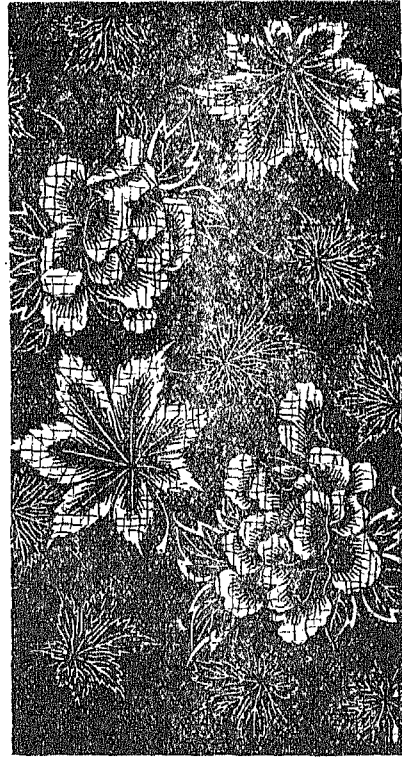
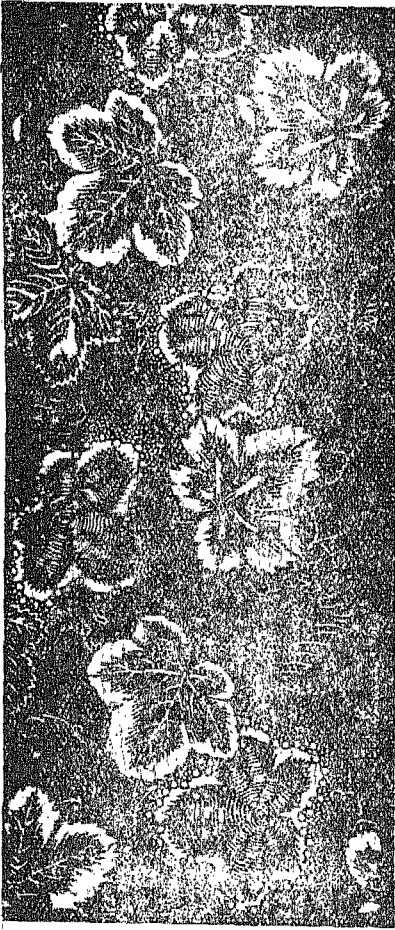
سجاوٹ کی بذات خود کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ سجاوٹ کے ساتھ ساتھ ہمیں اس چیز کو بھی دیکھنا ہوتا ہے جسے مزین کرنے کے لئے وہ برتی جائے گی۔ سچ تو یہ ہے کہ سجاوٹ کی شکل اور ساخت و پرداخت سجائی جانے والی چیز کی شکل اور قسم اور قدر و قیمت پر بہت کچھ منحصر ہے۔ ساتھ ہی اس چیز کی خوبیوں کو بھی مدنظر رکھنا ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ہر چیز میں ایک ذاتی دلکشی بھی ہوتی ہے۔ اس لئے آرائش ایسی نہ ہو کہ یہ دلکشی برباد ہو جائے۔ غرض یہ کہ آرائش چیز کے لئے ہوتی ہے، چیز آرائش کے لئے نہیں ہوتی۔ چیز کی خوبیوں اور اس کی ذاتی دلکشی کو گھٹانے والی آرائش بیکار کی ٹیم ٹام بن جاتی ہے۔

ڈیزائن یا آرائش کے ذریعوں کی چار قسموں کے ماتحت تشریح کی جا سکتی ہے۔ یہ تشریح ڈیزائن کے بنیادی اثرات کو مدنظر رکھ کر کی گئی ہے۔ یہ چاروں قسمیں مندرجہ ذیل ہیں۔

(۱) قدرتی
(۲) آرائشی
(۳) جیومیٹرک
(۴) تینوں

(۱) قدرتی ڈیزائن ۔ آپ نے پردے کے کپڑوں کو دیکھا ہوگا۔ ان کپڑوں پر پھول، پتّوں اور پرندوں وغیرہ کی تصویریں بنی رہتی ہیں۔ یہ تصویریں قدرتی شکلوں کی نقل ہوتی ہیں ۔ لیکن ان کا اثر اتنا اچھا نہیں ہوتا جتنا کہ ہونا چاہئے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان تصویروں کو اُن کی خاص قدرتی شکلوں کو محض نقل کرکے کپڑوں پر چھاپ دیا گیا ہے۔ ایسا کرتے وقت اس بات کا خیال نہیں رکھا گیا کہ یہ تصاویر جس کپڑے کو مزین کریں گی اُس کے مطابق بھی بن پائی ہیں یا نہیں ۔ قدرتی شکلوں کی نقل سے زیادہ ہمیں کپڑے کی بناوٹ اور اس کے فوائد کا خیال رکھنا چاہئے۔ بازار میں جو کپڑے ملتے ہیں انھیں سجاتے وقت اس بات کا خیال نہیں رکھا جاتا ۔ یہی وجہ ہے کہ ان کپڑوں پر بنی ہوئی تصویریں قدرتی شکلوں سے خواہ کتنا میل کھاتی ہوں اُن کپڑوں سے میل نہیں کھاتیں جن پر اُنھیں چھاپا گیا ہے ۔ سب سے پہلی اور سب سے خاص بات قدرتی شکلوں کی قدر و قیمت میں ہوتی ہے ۔ ان شکلوں کو اُن کی اصلی قدر و قیمت کے سب ہی پہلوؤں کے ساتھ لائٹ اور شیڈ دے کر کپڑوں پر چھاپا جاتا ہے ۔ لیکن کپڑے کی سطح کی وسعت قدرتی شکلوں کی وسعت سے مختلف ہوتی ہے ۔ لہٰذا دونوں میں کوئی مطابقت نہیں ہو پاتی ۔ اس کے علاوہ قدرتی شکلوں کے رنگوں کا انتخاب اور ترتیب بھی ٹھیک نہیں ہوتی ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ

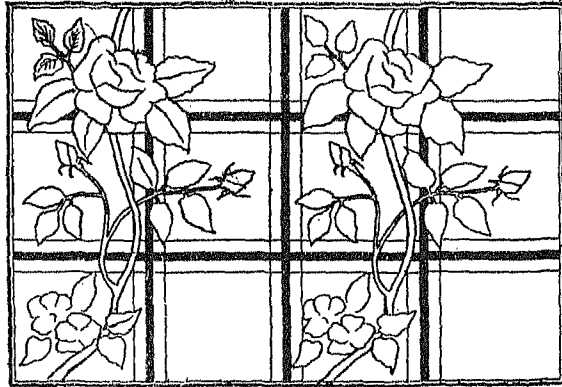
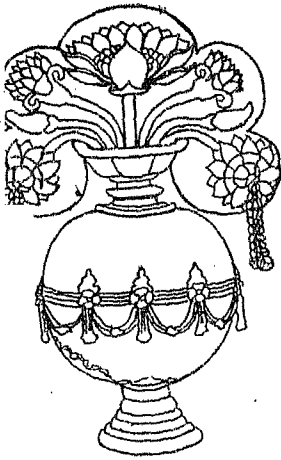
۱۰۱

قدرتی ڈزائن

تصویر نمبر ۹۵

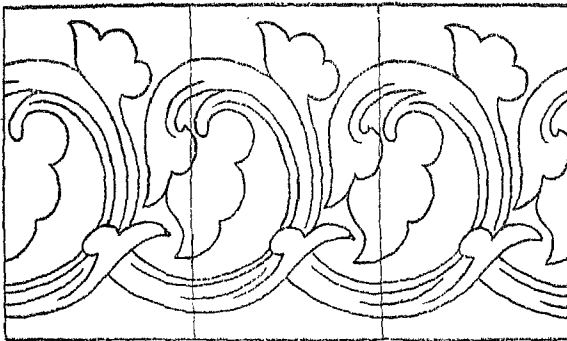
تصویر نمبر ۹۴

بابت پیچھے یوں جے ہم نے جاپانی اور چینی کپڑوں پر بنے ہوئے ڈیزائنوں کی نقل کرنا شروع کر دی ہے۔ چینی اور جاپانی لوگ کپڑوں کو پھول پتّوں اور چرندوں پرندوں کی تصویروں سے مزیّن کرتے ہیں۔ اُنکے میل کی ایک ترتیب اور قاعدہ ہوتا ہے۔ اِن تصویروں میں وہ قدرتی شکلوں کی نقل کرتے ہیں لیکن اُن کے میل پیدا کرنے کا ایک طریقہ اور رنگوں کا انتخاب بہت مؤثر ہوتا ہے۔ تجربے کے مطابق ان نقلی چیزوں کو وہ رنگتے اور سجاتے ہیں مختصر یہ کہ وہ قدرتی ڈیزائن بنانے میں ہوشیار ہوتے ہیں۔ جاپانی قدرتی ڈیزائن کے نمونے تصویر ۹۴ و ۹۵ میں دکھائے گئے ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ ایک دوسری تصویر میں قدرتی ڈیزائن کے بیرونی خطوط دکھائے گئے ہیں۔ تصویر ۹۶ کی صورت شکل۔ گروپنگ اور سجاوٹ کی نظر سے اِن تصویروں کا مشاہدہ کرنا مفید ہوگا۔

قدرتی ڈیزائن سجاوٹ کے لئے زیادہ موزوں نہیں ہوتے لیکن اُن سے سجاوٹ وغیرہ کا علم ایک حد تک ہو جاتا ہے۔ رنگ جاننے کے علم میں بھی قدرتی ڈیزائن زیادہ موزوں ہوتے ہیں۔ اس مقصد کو سامنے رکھ کر قدرتی ڈیزائنوں کے نمونوں کا مطالعہ کرتے رہنا چاہیئے۔ قدرتی ڈیزائنوں کو بنانے کے عملوں کے ذریعے بھی ہم مذکورہ بالا علم اور تجربے میں ترقی کر سکتے ہیں۔

(۲) آرائشی ڈیزائن۔ آرائشی اثر میں اضافہ کرنے کے لئے اصلی شکل کو ڈیزائن کے مطابق بنا کر استعمال کرنے سے آرائشی ڈیزائن بن جاتا ہے۔ پھول پتّی وغیرہ کی قدرتی شکلوں کو آرائشی صورت میں لانے کے بعد جو ڈیزائن بنتے ہیں اُنھیں ہم آرائشی ڈیزائن کہتے ہیں۔ اس طرح آرائشی نقطۂ نظر سے تبدیل کی ہوئی شکلوں کو دُہرانے مطابقت

تصویر نمبر ۹۶

تصویر نمبر ۹۷

تصویر نمبر ۹۸

تصویر نمبر ۹۹

تصویر نمبر ۱۰۰

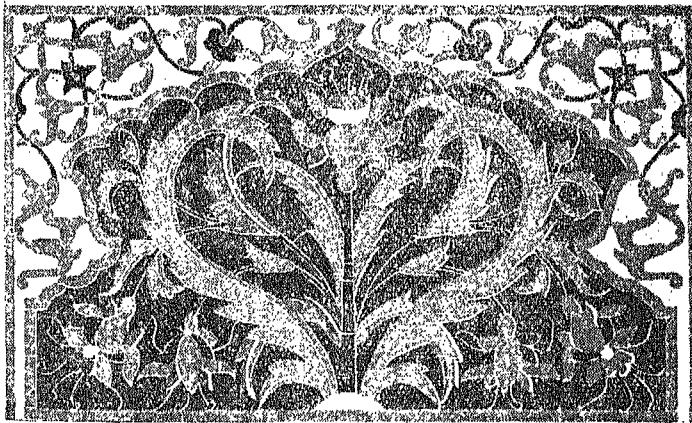
تصویر نمبر ۱۰۱

تصویر ۱۰۲

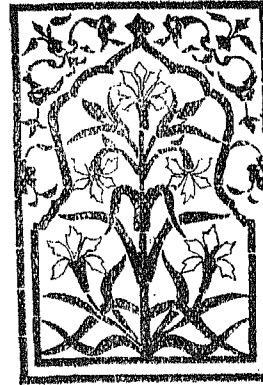
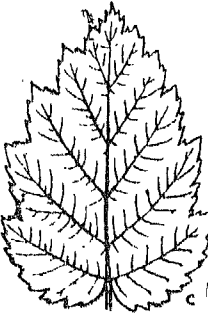
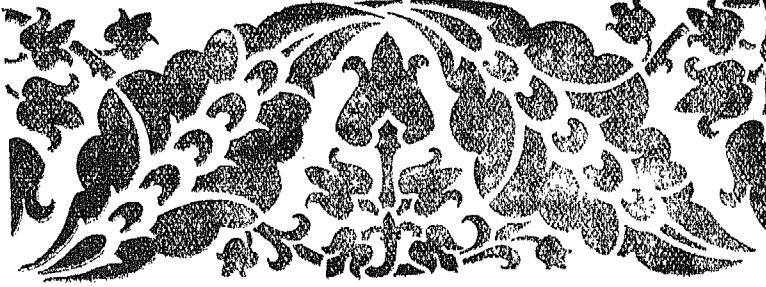
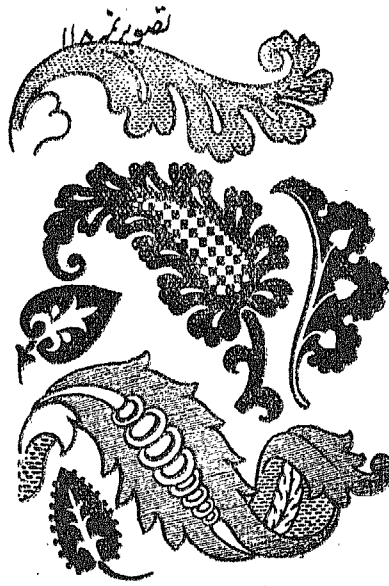
تصویر نمبر ۱۰۳

تصویر نمبر ۱۰۴

تصویر نمبر ۱۰۵

تصویر نمبر ۱۰۶

تصویر نمبر ۱۰۷

توازن اور ریڈیئیشن وغیرہ کے اصولوں کے مطابق سجاکر ڈیزائن تیار کرتے ہیں
آرائشی ڈیزائنوں میں سجاوٹ ہی خاص مقصد ہوتا ہے۔ اس لئے
قدرتی ڈیزائنوں کے مقابلہ میں کسی چیز کو آراستہ کرنے کے لئے یہ ڈیزائن
زیادہ موزوں ہوتے ہیں ۔ ان ڈیزائنوں میں ایک بہت بڑی خوبی
یہ ہوتی ہے کہ انھیں خاطر خواہ شکل میں ہم با سانی تبدیل کر سکتے ہیں ۔
اسی سے اُن کا دائرہ بہت وسیع ہوتا ہے اور جس شکل میں چاہیں
اُن کو استعمال کر سکتے ہیں ۔ وسیع تجربہ کی اس خصوصیت سے
متاثر ہوکر تقریباً سب ہی ملکوں اور عہدوں کے لوگ آرائشی ڈیزائنوں
کی طرف خاص طور سے متوجہ ہوتے رہے ہیں ۔ جو تصویریں منسلک
کی گئی ہیں اُن میں آرائشی ڈیزائن کے تاریخی قرون وسطی ۔ قدیم
ہندوستانی ، گریک ، پرشین ۔ مغل اور راجپوت عہدوں اور جدید یہ
ڈیزائنوں کے نمونے دکھائے گئے ہیں (تصویر ع۹۴ سے ع۱۱۵ تک)
اِن تصویروں کے مشاہدے اور مطالعے سے یہ سمجھنے کی کوشش کرنا چاہئے
کہ اِن ڈیزائنوں میں فن کے اصولوں پر کس شکل میں عمل کیا گیا
ہے ۔ اصلی قدرتی شکلوں کو کس طرح آرائشی شکل میں تبدیل
کیا گیا ہے ۔ تصویر ع۱۱۶ و ع۱۱۷ میں پتوں کی نسوں کی بناوٹ
تصویر ع۱۱۸ میں پتوں کی آرائشی نقطۂ نظر سے تبدیل شدہ صورت اور
تصویر ع۱۱۹ میں مختلف سمتوں میں مُڑے ہوئے پتوں کی بنا پر آرائشی
اثر پیدا کیا گیا ہے ۔ اب جو بات خاص طور سے دیکھنے سمجھنے اور مطالعہ
کرنے کی ہے وہ یہ ہے کہ دوسرے کچھ ڈیزائنوں میں اُن ہی شکلوں
کو کس طرح آرائشی شکل میں تبدیل کیا گیا ہے۔

تصویر نمبر ۱۰۸ — تصویر ۱۰۹ — تصویر ۱۱۰

تصویر نمبر ۱۱۱ — تصویر نمبر ۱۱۲ — تصویر ۱۱۳

تصویر نمبر ۱۱۴ — تصویر نمبر ۱۱۵ — تصویر ۱۱۶

تصویر نمبر ۱۱۸
تصویر نمبر ۱۱۷
تصویر نمبر ۱۱۹
تصویر نمبر ۱۲۰
تصویر نمبر ۱۲۱
تصویر نمبر ۱۲۲
تصویر نمبر ۱۲۳

تصویر نمبر ۱۲۰ سے نمبر ۱۲۴ تک۔ اِس طرح مختلف آرائشی ڈیزائنوں کا موازنہ کرتے ہوئے ہم اپنے علم کو ترقی دے سکتے ہیں۔ اِس کے ساتھ ساتھ خود ہمیں بھی آرائشی ڈیزائن بنانے کا تجربہ کرتے رہنا چاہیئے۔ اِس کے لیئے پہلے ہمیں پھول پتّوں وغیرہ کی قدرتی شکلوں کا مطالعہ کرنا چاہیئے اور پھر اپنے اِس مطالعہ کی بناء پر آرائشی ڈیزائن بنانے کے تجربوں کو شروع کرنا چاہیئے۔

(۳) جیومیٹرک ڈیزائن۔ اکثر ایسے آرائشی ڈیزائن دیکھنے میں آتے رہتے ہیں جن میں مثلث، مستطیل، دائرہ یا خطِ مستقیم اور خطِ منحنی کے میل سے بنے متعدد جیومیٹرک شکلوں کو کسی نہ کسی صورت میں جیومیٹرک ترتیب سے سجایا ہوا ہوتا ہے۔ اِس طرح کے ڈیزائنوں کی آرائش قدرتی طور پر متوالی مساوی اثر اور توازن وغیرہ کے اُصولوں کے مختلف تجربوں کی کامیابی پر منحصر ہے۔ اِن ڈیزائنوں کا اصل خیال اُن کی شکل وصورت اور سجاوٹ کی بنیاد جیومیٹرک ہوتی ہے۔ اِسی لیئے انھیں جیومیٹرک ڈیزائن کہا جاتا ہے۔

اسلامی آرائشوں کا خیال اور بنیاد لازمی طور پر جیومیٹرک ہوتا ہے۔ اسلامی مقبروں، مسجدوں۔ قالینوں اور کتابوں کے سرورق پر جیومیٹرک ڈیزائنوں کے بہترین اور الوکھے نمونے دیکھے جا سکتے ہیں۔ قدیم چکنے ٹائیل کے کام میں بھی جیومیٹرک ڈیزائنوں کے اثر کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ دیکھیے تصویر نمبر ۱۴۳، نمبر ۱۴۴، نمبر ۱۴۵، نمبر ۱۴۶ اور نمبر ۱۵۳۔ اِن تصویروں میں ٹائیل کے کام کے کچھ نمونے دکھائے گئے ہیں۔ تصویر نمبر ۱۰۷ سے نمبر ۱۱۱ تک میں عہد مغلیہ کے ٹائیل کے کام کے نمونے سیاہ اور سفید رنگ میں

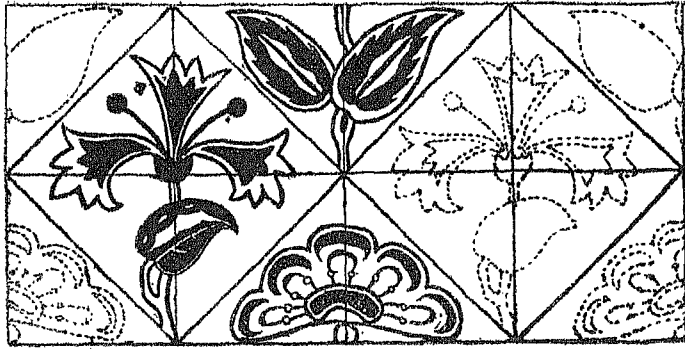
دکھائے گئے ہیں۔ مُغل آرائشی ڈیزائن کے نمونے ہونے پر بھی اِن تصویروں کا جیومیٹرک تخیل ظاہر ہے۔ محرابوں کے اوپر منقش پھول پتّیوں میں سیدھے اور جیومیٹرک خطوط کی جیومیٹرک زیبائش دیکھی جاسکتی ہے۔

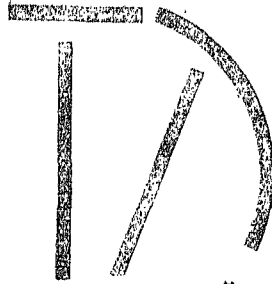
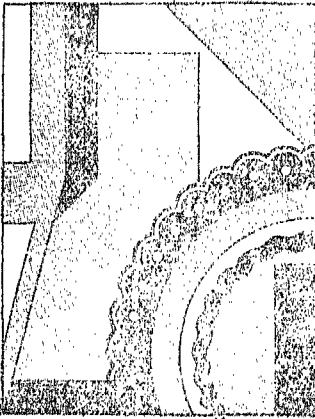
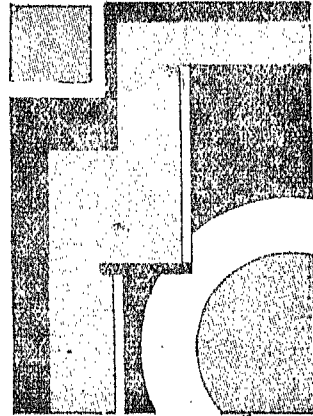
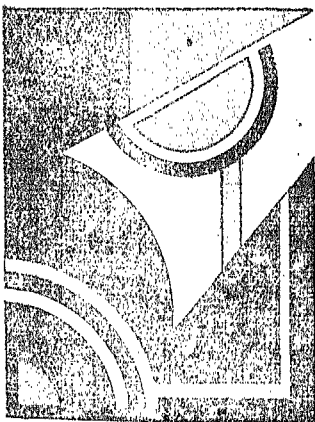
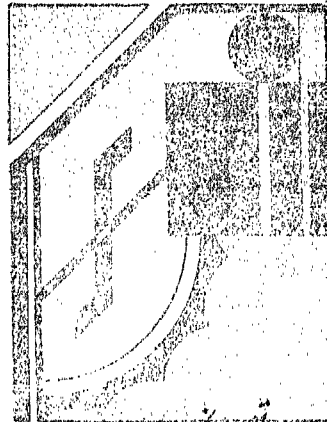
بُنائی وغیرہ کے کام میں جیومیٹرک ڈیزائن بہت موزوں ہوتے ہیں۔ مسلسل شکل اور زیبائش کے باعث مشین سے بنی ہوئی چیزوں کے لئے جیومیٹرک ڈیزائن بہت ہی موزوں ہوتے ہیں۔ کہنے کی ضرورت نہیں کہ گٹھی بندھی ترتیب سے گٹھی بندھی شکلوں کی خودکاری مشینوں کے زمانے کے زیادہ موافق ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے جیومیٹرک ڈیزائنوں کا استعمال بہت زیادہ آسان ہوتا ہے۔ آج کل مشینوں کے زمانے میں جیومیٹرک ڈیزائنوں کے عمل اور افادیت کے وسیع دائرے کو ذہن میں رکھتے ہوئے جیومیٹرک ڈیزائنوں کی تشریح اس کتاب کے پانچویں سکشن میں اوپر کی گئی ہے۔ اس حصّہ میں جیومیٹرک زیبائش کے مختلف نمونے دکھائے گئے ہیں اور انھیں بنانے کے طریقوں پر بھی اجمالی طور سے روشنی ڈالی گئی ہے۔ اِن اشاروں کی بناء پر جیومیٹرک شکلوں کے عمل میں مختلف طریقوں سے جوڑ توڑ (permutation and combination) لگا کر نئے ڈیزائن بنائے جا سکتے ہیں۔

(۴) پارریک ڈیزائن۔ جدید طرز کے بنے ہوئے مکانوں کو تم نے دیکھا ہوگا۔ اِن مکانوں کی ساخت اپنے جُداگانہ طرز کی ہوتی ہے۔ سپاٹ دیواریں۔ مخروط اور مربع کی شکل کی سادہ زیبائش جس میں بظاہر مطابقت اور توازن وغیرہ کا کوئی خیال نہیں رکھا گیا ہے، کہیں کہیں ایک آدھ مکان کی دیواروں پر مختصر سے ڈیزائن بھی بنے ہوئے نظر آئیں گے جو کہ مکان کی ساخت اور سامان (جدید مکان اکثر سیمنٹ کے بنے ہوتے ہیں) کے مطابق ہوتے ہیں۔ یہ ڈیزائن بہت

سادہ ہوتے ہیں اور آرائش کے طور پر ان میں کچھ نہیں ہوتا۔ آرائشی ڈیزائنوں کی جتنی قسموں کا ہم اب تک ذکر کر چکے ہیں، قدرتی۔ آرائشی اور جیومیٹرک، اُن میں سے کوئی بھی قسم اِن ڈیزائنوں سے مطابقت نہیں کرتی۔ اِن ڈیزائنوں کو نہ ہم قدرتی کہہ سکتے ہیں نہ آرائشی اور نہ جیومیٹرک۔ اِن ڈیزائنوں میں کسی بھی قدرتی شکل کا استعمال نہیں نظر آتا۔ قدرتی شکلوں کی آرائشی تشکیل بھی یہاں ہمیں نہیں دکھائی دیتی۔ جیومیٹرک شکلوں میں سے کچھ مربع۔ مخروط، مثلث اور مستطیل وغیرہ کا استعمال اگرچہ بظاہر نظر آتا ہے پھر بھی ہم اِنھیں جیومیٹرک ڈیزائن نہیں کہہ سکتے: جیومیٹرک ڈیزائنوں میں زیبائش وغیرہ کی جو ترتیب ہوتی ہے اُس کا یہاں قطعی فقدان نظر آتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اِن ڈیزائنوں کی بنیاد ہماری جانی ہوئی شکلوں میں سے ایک بھی نہیں ہوتی۔ اِن ڈیزائنوں کی "آرائش" (اگر اِس لفظ کا استعمال کیا جا سکے) نرالی ہوتی ہے۔ اسی سے اِنھیں ہم باریک ڈیزائن کہتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں شکلوں کی باریک صورت اِن ڈیزائنوں میں ظاہر کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ نہ صرف یہی بلکہ اِن کی زیبائش کی بُنیاد بھی نرالی ہوتی ہے۔ اِن ڈیزائنوں کو دیکھ کر یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ فن کے کن اُصولوں پر اِن کے بنانے میں عمل کیا گیا ہے۔ ہاں یہ ہو سکتا ہے کہ اِن کی تہ میں فن کے اصولوں میں سے ایک آدھ کا کوئی معمولی جذبہ پرورش پا رہا ہو۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اِن ڈیزائنوں کو دیکھ کر ایک قسم کی روانی۔ استقلال اور توازن کا احساس ہمیں کبھی نہ ہوتا۔

اِس طرح کے باریک ڈیزائنوں کا استعمال آج کل بہت زیادہ ہو رہا ہے۔ اِن ڈیزائنوں کو ہم آج کل مشینوں کے زمانے کا عطیہ کہہ سکتے ہیں۔ موجودہ مشینوں کے زمانے میں مشین کی طرح زندگی کی رفتار تیز ہوتی ہے۔ ایک زمانہ

تھا جب وقت کی کوئی فکر نہ کرکے آرائش اور پچی کاری کے کام میں ایک شخص اپنی پوری زندگی صرف کر سکتا تھا۔" لیکن موجودہ مشینوں کے زمانے میں یہ ممکن نہیں۔ اس کے علاوہ آج کل انسان روز بروز جذبات کو چھوڑ کر عقل و دانش کی طرف مائل ہوتا جا رہا ہے۔ اسپات اور سیمنٹ کے اس زمانے میں ظاہر ہے کہ اسی قسم کے ڈیزائن زیادہ موزوں ثابت ہوں گے۔ مکان اور کمروں کی قطع کے ساتھ ساتھ فرنیچر وغیرہ میں بھی تبدیلی ہوتی ہے پھر ہم یہ دیکھ ہی رہے ہیں کہ روزمرہ کی زندگی میں کام آنے والی چھوٹی چھوٹی مشینیں آئے دن ہمارے گھروں میں داخل ہوتی جاتی ہیں۔ مختصر یہ کہ مشینوں کے زمانے کا اثر ہماری تمام زندگی کو متاثر کرتا جا رہا ہے۔ ڈیزائن بھی اس سے نہیں بچ سکے۔ پہلے کے مقابلہ میں اُن کی آرائش اب کم ہو گئی ہے اور اپنی جدید شکل میں وہ زیادہ سیدھا سادہ اثر پیدا کرتے ہیں۔ افادیت کے لحاظ سے بھی وہ مشینوں کے زمانے کے زیادہ مطابق ہوتے ہیں۔

تصویر نمبر ۱۲۴

بارڈیک ڈیزائنوں کے نمونے تصویر نمبر ۱۲۶ سے نمبر ۱۲۹ تک میں آپ

تصویر نمبر ۱۲۵

تصویر نمبر ۱۲۶

تصویر نمبر ۱۲۷

تصویر نمبر ۱۲۸

تصویر نمبر ۱۲۹

دیکھ سکتے ہیں۔ تصویر نمبر ۱۲۵ میں جو خطوط دکھائے گئے ہیں اُن ہی کی مدد یا ترغیب سے یہ باریک ڈیزائن بنائے گئے ہیں۔ اسی طرح مثلث، دائرہ اور مستطیل وغیرہ کے باریک تخئیلات کی بنا پر دیگر ڈیزائن بنائے جا سکتے ہیں۔ مشق کے لئے کچھ سیدھے خطوط کو لیجئے اور انھیں ایک مقرّرہ جگہ میں سجانے کی کوشش کیجئے۔ سجاتے وقت اِس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ یہ خطوط برابر فاصلے پر نہ رکھے جائیں۔ نہ ان کو کسی بھی صورت میں ترتیب کے ساتھ دُہرایا جائے۔ آپ کو صرف اِس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ ہماری نگاہ کا راستہ صاف رہے۔ ناموافق لمبائی کے ناموافق فاصلے پر سجائے جانے والے خطوط بھی جاذبیت کو ہم وزن رکھ سکتے ہیں۔ اِس کے بعد باریک ڈیزائن کو ممکن کرنے کے لئے سیدھے خطوط کے ساتھ ساتھ باقاعدہ ترچھے خطوط کا بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اِسی طرح مساوی اور مختلف پیمائش کے مستطیلوں کے استعمال سے بھی باریک ڈیزائن تیار کئے جا سکتے ہیں۔ مستطیلوں کے ساتھ ساتھ ڈیزائن میں چاہیں تو خطوط مستقیم بھی استعمال کئے جا سکتے ہیں۔ دائرہ اور مثلث نما شکلوں کا آزاد شکل میں یا مذکورہ شکلوں کے ساتھ استعمال کرنے سے باریک ڈیزائن بنائے جا سکتے ہیں۔

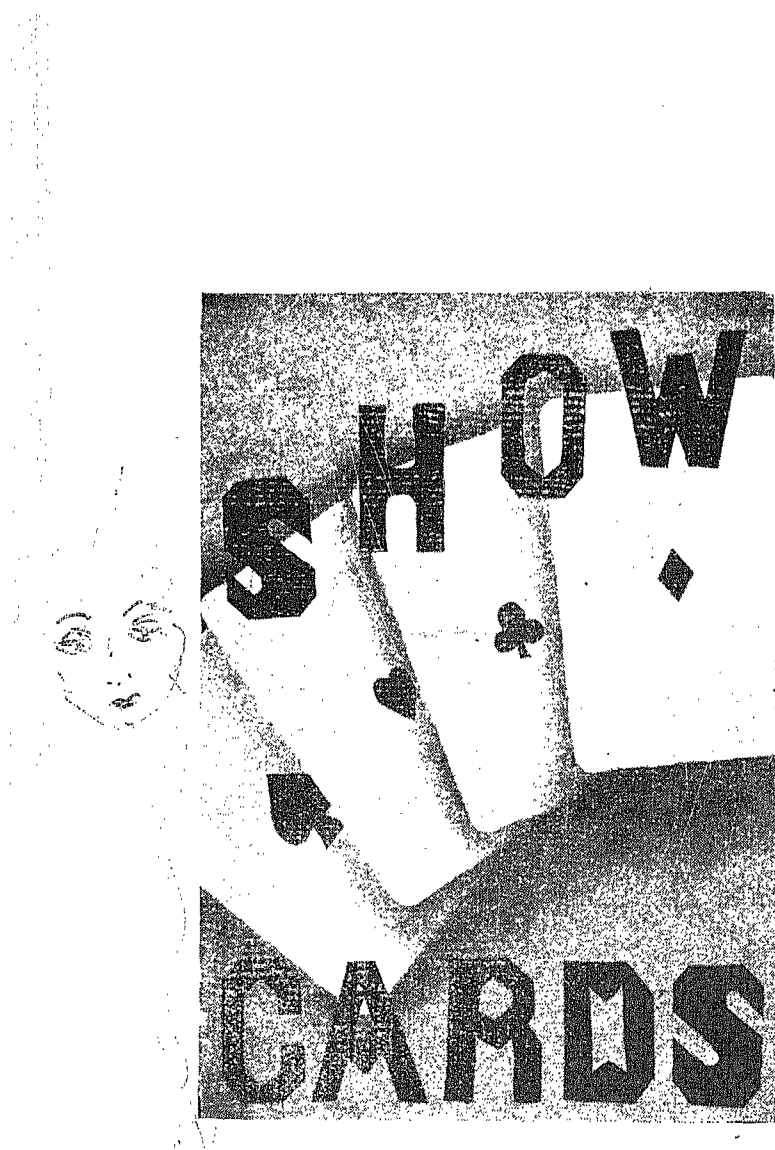
یہ ہم پہلے بیان کر چکے ہیں کہ باریک ڈیزائن کسی شکل پر مبنی نہیں ہوتے۔ یہ بات دوسری ہے کہ کبھی کبھی اِن ڈیزائنوں میں پیڑ پیتّوں یا پہاڑوں کی شکلوں کی ہلکی سی جھلک نظر آتی ہے۔ بالفاظ دیگر اِس کا یہ مطلب ہوتا ہے کہ باریک ڈیزائنوں میں کسی بھی شکل کی جاندار یا صحیح نقل نہیں کی جاتی۔ اِن ڈیزائنوں میں دُنیاوی شکلوں میں سے کسی ایک کا بھی استعمال نہیں کیا جاتا۔ باریک ڈیزائنوں کے مطابق کائناتِ عالم کی تمام شکلوں کو دو صورتوں

میں ظاہر کیا جاتا ہے۔ ایک سیدھے خطوط کی شکل میں اور دوسرے ترچھے خطوط کی شکل میں۔ در اصل سب ہی شکلوں کی تشکیل ترچھے اور سیدھے خطوط پر موقوف رہتی ہے۔ سب ہی شکلوں کے اِس معمولی جزو کے سہارے بار بار ڈیزائنیں بنائی جاتی ہیں۔ اِس کے علاوہ کچھ ایسی چیزیں بھی ہوتی ہیں جن کی کوئی مستقل شکل نہیں ہوتی اور جو برابر متحرک رہتی ہیں۔ مثلاً آبشار۔ بادل وغیرہ۔ اِس طرح کی چیزوں کو معمولی خطوط کے ذریعہ ظاہر کیا جا سکتا ہے۔

ڈیزائن کے کام کو زیبائش کی مختلف قسموں کے لحاظ سے مندرجہ ذیل درجوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:۔

(۱) حاشیے دار ڈیزائن۔ خط۔ نقطہ اور مختلف اکائیوں کی آڑی اور مساوی سجاوٹ سے تیار کئے جا سکتے ہیں۔ مثال کے لئے تصویر نمبر ۱۵۱ سے نمبر ۱۵۷ تک دیکھئے۔

(۲) سطحی پیٹرن۔ پوری سطح پر خط۔ نقطہ یا دیگر اکائیوں کی کھڑی یا پڑی شکل میں دُہرانے سے تیار کئے جا سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ حاشیے کے پیٹرنوں کو بدل بدل کر دُہرانے سے بھی سطحی پیٹرن پورے کئے جا سکتے ہیں۔ تصویر نمبر ۱۴۱، نمبر ۱۴۲، نمبر ۱۴۵، نمبر ۱۴۷ دیکھئے۔

(۳) اسپیسنگ یا پینل ڈیزائن۔ حاشیے دار یا سطحی ڈیزائنوں کی طرح اس میں دُہرانے کا سہارا نہیں لیا جاتا بلکہ مختلف جیومیٹرک شکلوں کے مختلف اسپیسنگ کے ساتھ سجایا جاتا ہے۔ یہ سجاوٹ کبھی مربع نما ہوتی ہے کبھی مستطیل نما اور کبھی مثلث نما۔ جیومیٹرک شکل کی جگہوں کی یہ تقسیم مساوی اور غیر مساوی دونوں طریقوں سے کی جا سکتی ہے۔ مختصر یہ کہ اُن جگہوں کو

تصویر نمبر ۱۳۰

خواہ کسی طرح رکھا جائے، مجموعی طور سے ہم وزن اثر پیدا ہونا چاہیئے۔
مثال کے لئے تصویر نمبر ۹۶، نمبر ۱۲۶، نمبر ۱۴۳، نمبر ۱۴۶، نمبر ۱۴۸، نمبر ۱۵۰
وغیرہ دیکھیئے۔

ڈیزائن کا کام کرتے وقت کچھ باتوں کو ذہن میں رکھنا چاہیئے۔ وہ باتیں
یہ ہیں:۔

دُہرانے کے اُصول پر جو ڈیزائن بنائے جائیں اُن میں روانی (Rhythm)
کا ہونا ضروری ہے۔ اکائیوں کی شکل اور اسپیسنگ پسندیدہ ہونی چاہیئے۔ روانی
پیدا کرنے کے لئے یہ ضروری ہے۔ مساوی سطحی تقسیم کے لئے گراف پیپر استعمال
کیا جا سکتا ہے یا پھر خاص سطح کو موافق شکل کے مثلثوں میں منقسم کر کے بھی
کام چلایا جا سکتا ہے۔

متوالی پیٹرن یا پینل ڈیزائنوں کا کام رنگ، اسٹینسل، ٹھپّوں اور
کٹ آؤٹ کاغذ کی چھپائی سے کیا جا سکتا ہے۔ اس کا مفصّل ذکر لازمی
کرافٹ پر لکھے ہوئے باب میں دیکھیئے۔

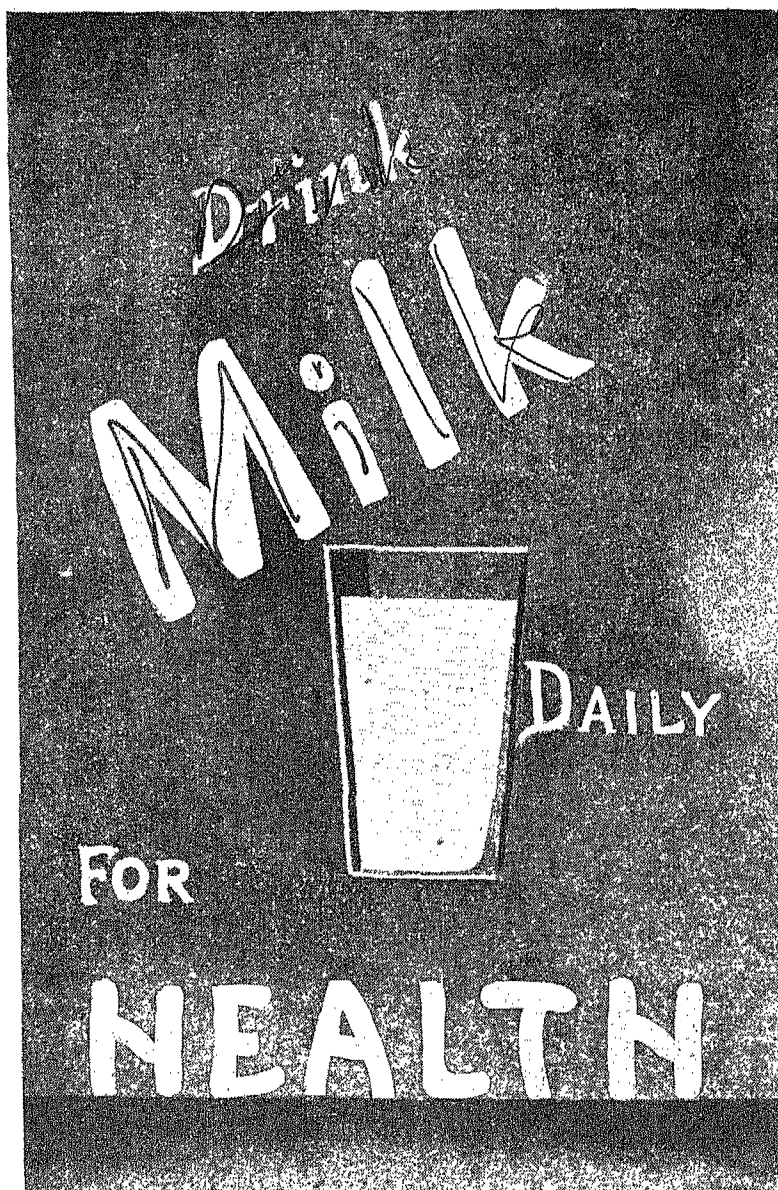
رنگوں کی مطابقت پیدا کرنے کے قاعدوں کا دوسری جگہ تجربہ کر چکے ہیں۔
ڈیزائن کے کام میں اِن قاعدوں کا استعمال بہت مفید ہوتا ہے۔ خاص رنگوں
کی مطابقت سے شروع کر کے مخالف اور موافق رنگوں کی مطابقت کے تجربے کئے
جا سکتے ہیں۔ سیاہ، سفید اور گرے غیر جانبدار رنگوں کے استعمال سے ایک رنگ
کی مطابقت کا بھی کام لیا جا سکتا ہے۔ اس طرح مختلف مطابقتوں کا عمل کرنے کے
بعد سب سے آخر میں دبے ہوئے رنگوں کے تجربوں کی کوشش کرتے ہوئے ہمیں
اپنے ڈیزائن کے کام کو ترقّی کی طرف لے جانا چاہیئے۔

قدرت میں رنگوں کا جو قاعدہ نظر آتا ہے اُس کا مطالعہ بھی ڈیزائنوں کے

کے لئے مفید ہو سکتا ہے۔ مختلف رنگوں کے پھولوں اور تتلیوں کے پروں کی سجاوٹ کا عمل ڈیزائن میں دلکش اثر پیدا کر سکتا ہے۔ قدرتی رنگوں کو نقل کرنے کی کوشش کیجئے اور ایک ایسا چارٹ بنا لیجئے جس میں استعمال شدہ رنگوں میں سے ہر ایک کی مقدار کا مظاہرہ ہو۔ آگے چل کر یہ چارٹ مستقل کام کی چیز ہو جائے گا۔ اس میں دکھائے ہوئے تناسب کی بنا پر رنگوں کے استعمال کو بڑھایا جا سکتا ہے۔

سب سے آخر میں ایک بات کا ضرور خیال رکھنا چاہئے وہ یہ کہ مشاہدۂ قدرت حتی الامکان ترغیب حاصل کرنے کے لئے ہی کیا جائے۔ نقل کرنے کے لئے نہیں۔ قدرتی شکلوں کی ڈیزائن میں نقل نہیں کرنی چاہئے۔ ان شکلوں سے ترغیب پاکر ہم دلکش شکلیں بنا سکتے ہیں۔ اپنی رنگ آرائیوں کو بھی ترقی دے سکتے ہیں۔ لیکن ان کو اپنے ڈیزائن کی اکائی بنا کر استعمال کرنا غلط ہوگا۔ یہ اس لئے کہ ڈیزائن کی دلکشی قدرتی اکائیوں کی کامیاب نقل پر نہیں بلکہ سطح پر۔ ان اکائیوں کو سجانے کے طریقہ پر منحصر ہے۔ اکائیوں کو پسند کے مطابق نہیں بلکہ سطح اور ڈیزائن کی شکل وصورت کے مطابق ہونا چاہئے۔ اکائیاں اور ڈیزائن جب تک ایک دوسرے کا جزو لاینفک بن کر سامنے نہ آئیں گے تب تک ڈیزائن مؤثر نہ بن سکے گا۔

پوسٹر

کسی چیز، جگہ یا تخئیل کی ظاہری شکل کو اتنی واضح صورت میں منقش کرنا کہ وہ دور ہی سے ہماری توجہ کو اپنی طرف مبذول کرلے، یہی پوسٹر کے فن کی مختصر تعریف ہے۔ پوسٹر میں چیز۔ جگہ یا تخئیل کے خاص حصوں ہی کو منقش کیا جاتا ہے۔ باریکیوں پر توجہ نہیں دی جاتی۔

تصویر نمبر ۱۳۱

ABCDEFGHI

JKLMNOPQ

RSTUVWXY

Z12345678

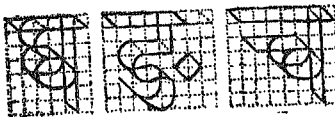
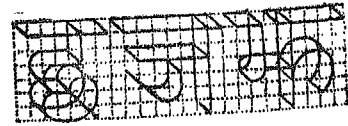
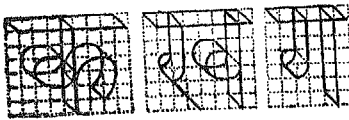
910

Italic printing is done by freehand being in fact a particular class of handwriting. It must however, be carefully practised until the pupil becomes fairly proficient. Horizontal lines should be ruled by Marquois scales. The crossing lines are meant to indicate the slope intended to be kept throughout the writing.

abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
ægkqrvwy
1234567890

अ इ ऊ ए क ग घ

च छ ज ट त थ

य ल श

ا ب ج د ر س ص

ط ع ف

بالفاظ دیگر چیزوں کا تعارف اُن ہی حصّوں کو منقش کر کے کرایا جاتا ہے جو سب سے زیادہ روشن ہوتے ہیں۔ اور جنھیں دور ہی سے دیکھ کر ہم اُن چیزوں کو پہچان لیتے ہیں۔ چھوٹی موٹی باریکیوں کو اس لئے چھوڑ دیا جاتا ہے کہ پوسٹر دور سے دیکھنے کی چیز ہوتے ہیں۔ (تصویر نمبر ۱۳۰ سے نمبر ۱۳۲ تک)۔

اچھے پوسٹر بنانے کے لئے مندرجہ ذیل اُمور کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے:-

(۱) وضاحت اور سادگی۔ جس موضوع کو ہم پوسٹر کے لئے منتخب کریں وہ سہل، عام فہم اور سلجھا ہوا ہو۔ رنگوں کے نظام میں بھی اس بات کا خیال رکھنا چاہئے۔

(۲) دور سے دیکھنے پر بھی اُس کا ہر حصّہ صاف نظر آئے۔

(۳) دلچسپ ہو۔

(۴) راہ گیروں کی نظر آسانی سے اپنی طرف کھینچ لے۔

پوسٹر میں رنگوں کا پھیلاؤ ہموار اور شیڈ سے پاک ہونا چاہیئے۔ رنگوں کی آمیزش ایسی ہو کہ نگاہ اُس کی طرف اُٹھ جائے اور آسانی سے کچھ دیر تک اُس پر ٹکی رہ سکے۔ بالفاظ دیگر رنگوں کا اثر پسندیدہ ہونا چاہیئے آنکھوں کو بھڑکانے والا نہیں۔

لیٹرنگ۔ پوسٹر کے حروف واضح اور موٹے ہونے چاہئیں۔ آرائشی اور عجیب شکلوں کے حروف کے استعمال سے پرہیز کرنا چاہیئے۔ (تصویر نمبر ۱۳۳ سے ۱۳۷ تک)

پوسٹر پر رنگوں کا اثر

سرخ۔ خشک، اور مسرّت بخش اثر پیدا کرتا ہے جذبات کو متحرک کرنے والا رنگ ہے۔ ٹنٹ اور شیڈ کے ساتھ استعمال کرنا چاہیئے۔

زرد۔ ہلکا اور زندگی بخش۔ دیکھنے میں دلکش معلوم ہوتا ہے۔ جگہوں کو اُبھارنے میں یہ استعمال کیا جا سکتا ہے۔

نیلا۔ آزادجگہ اور جامعیت کا مظہر ہے۔ بڑی جگہوں پر لگانے سے دلفریب اور نازک اثر پیدا کرتا ہے۔ اسکے ساتھ کسی ایک معاون رنگ کا استعمال ضروری ہے۔

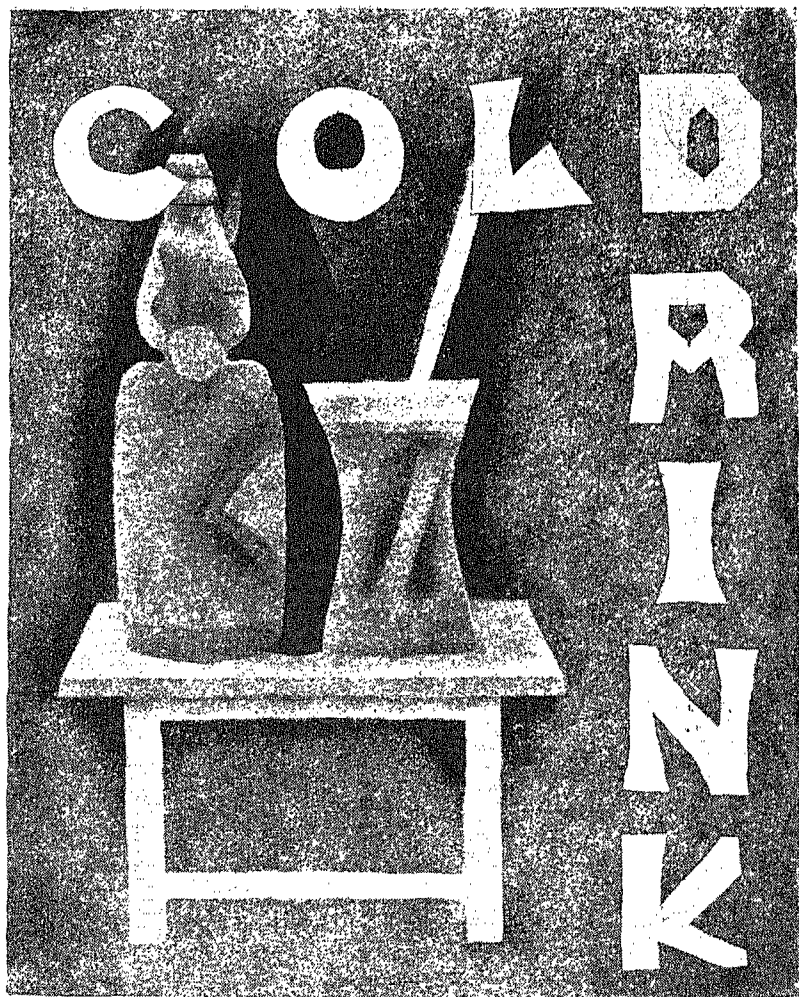
بینگنی۔ شاہانہ اور فن کارانہ اثر رکھنے والا۔ نیلے رنگ کے نازک اور سُرخ کے گرم اثر کی مشترکہ صورت۔ حسب خواہش جتنی مقدار میں بھی چاہیں اسکا استعمال کر سکتے ہیں۔

نارنجی۔ سب سے زیادہ خوشنما رنگ۔ سُرخ کے گرم اور زرد کے دلکش اثر کی مجموعی صورت۔

سیاہ۔ دیگر رنگوں کو واضح کرنے میں مدد دیتا ہے۔

سفید۔ دوسرے رنگوں کے ساتھ استعمال کرنے پر اُن رنگوں کو اُبھار دیتا ہے۔

گرم بدّش۔ سادگی ہی پوسٹر کی خاص جاذبیت ہوتی ہے۔ اس لئے بچّوں کے بنائے ہوئے پوسٹر بہت مؤثر اور دلکش ہوتے ہیں۔ پہلے بچّوں سے کاغذ کی کٹائی کا کام کرایا جائے اِس کے بعد پوسٹر بنانے میں رنگوں کا استعمال کرنا چاہیئے۔

کٹ پیپر پوسٹر۔ پس منظر سے اس کام کا آغاز ہونا چاہیئے۔ پوسٹر میں جتنی بھی شکلیں ہوں سب ایک ہی ناپ کی بنانی چاہئیں۔ یہ اس لئے کہ بچّوں کے لئے تناسب وغیرہ کا خیال رکھ کر پوسٹر بنا سکنا ممکن نہ ہوگا۔ بچّوں سے پوسٹروں میں صرف سجاوٹ کو ترجیح دینی چاہیئے۔ سب سے پہلے ایسا پوسٹر بنایا جائے جس میں ایک ہی شکل ہو۔ مثال کے لئے کسی بھی ایک پرند کی شکل کو لیا جا سکتا ہے۔ ابتدا میں سیاہ اور

تصویر نمبر ۱۳۲

سفید رنگوں کو استعمال کیا جائے۔ اس کے بعد گہرے رنگوں کو لینا چاہیئے۔ ایک بار میں دو سے زیادہ رنگوں کو نہیں استعمال کرنا چاہیئے۔ دو رنگوں کے استعمال کے بعد رنگوں کی تعداد مشق کے مطابق بڑھانا چاہیئے۔ ان عملوں کو کرتے وقت آمیزش اور گروپنگ کے قاعدوں کا برابر خیال رکھنا چاہیئے۔

پوسٹروں کے لئے کچھ کار آمد چیزیں۔

(۱) چرند، پرند اور پھل پھول وغیرہ۔ اکیلے اور جھنڈ (گروپ) کی شکل میں۔

(۲) عام فہم تاریخی ڈیزائن۔

(۳) تہوار وغیرہ۔

(۴) دلکش اور پسندیدہ مناظر۔ شہر وغیرہ۔

(۵) تعلیم سے متعلق پوسٹر۔

(۶) کام دھندوں سے تعلق رکھنے والے اور سیاحی سے تعلق رکھنے والے پوسٹر تصویر نمبر ۱۳۰۔ نمبر ۱۳۱۔ ۱۳۲۔

(۷) صفائی اور حفظان صحت سے تعلق رکھنے والے پوسٹر۔

حروف کی شکلیں، بناوٹ اور لکھنے کا طریقہ

حروف کی شکل اور اُن کی بناوٹ کی مشق کرنے کے لئے ہم کو ڈیزائن کے طریقوں کی طرف دھیان دینا ضروری ہے۔ کیونکہ یہ بھی ڈیزائن کی ہی ایک شکل ہوتی ہے۔ اس لئے یہاں بھی ہمیں اُن ہی طریقوں کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔

حرفوں کے ڈیزائن کی دلکشی اس بات پر منحصر ہے کہ ہم انھیں کس حد تک ڈیزائن کی خصوصیت کے مطابق مبدل اور بہتر بنا سکتے ہیں۔ جس طرح اچھے ڈیزائن اپنی سجاوٹ اور صفائی کی وجہ سے خوشنما نظر آتے ہیں اسی طرح اچھے حروف وہی کہے جاتے ہیں جن کی آسان

بناوٹ ایک دم پڑھی جا سکے۔ حرفوں کی شکل کتنی ہی خوشنما کیوں نہ ہو، اگر اُن کی بناوٹ سے پڑھنے میں دُشواری ہے تو وہ ڈیزائن اچھا نہیں کہا جا سکتا۔

انگریزی حروف کے جو نمونے عام طور سے آج کل رائج ہیں اُن کی شکل رومن حرفوں کے نمونوں سے لی گئی ہے۔

حرفوں کو بنانے کی مشق شروع کرنے کے لئے پہلے اُن کے خارجی خطوط کی بناوٹ پر ہاتھ صاف کرنا چاہئے۔ یہ پنسل اور قلم سے کیا جا سکتا ہے۔ جن نبوں کی نوک پر گول بندی رہتی ہے اُن سے مشق کرنے میں آسانی ہوتی ہے۔ یہ اس لئے کہ ایسے نب سے لکیریں یکساں موٹائی کی کھنچتی ہیں۔

طرح طرح کے ساختوں کے حروف کے لئے قسم قسم کے بنے ہوئے نب استعمال کرنے سے باقاعدہ شکل کے حرف لکھے جا سکتے ہیں۔ اِن کی مشق رُولدار کاغذ پر پہلے بڑے اور بعد میں چھوٹے حرفوں کو کھینچ کر کرنی چاہئے۔ پڑی اور کھڑی لکیروں والے حروف کا استعمال پہلے، اُس کے بعد ترچھے خطوط والے، پھر خطوط اور ورق والے اور سب سے آخر میں صرف ورق والے حرفوں کی مشق کرنا چاہئے۔ مختلف قسم کے سادے بلاک حرف پوسٹرس کے کام میں لائے جاتے ہیں اور سجاوٹ کے حرف کتابوں کی جلد پر رونق دیتے ہیں۔ حروف کے کئی قسم کے نمونے یہاں پر دئے گئے ہیں۔ اُن کی بناوٹ کے قاعدے بھی الگ سے دئے ہیں۔ اُنھیں ذہن میں رکھتے ہوئے مشق کرنا چاہئے۔ رنگین کاغذوں کے حروف قینچی سے کاٹ کر پوسٹرس پر چپکا دینے سے ڈیزائنس کی خوشنمائی اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ کچھ نمونے پوسٹرس کے دئے گئے ہیں۔ اُن پر غور کرنا چاہئے۔

ہندی کے حرفوں کی مشق صاف کاغذ پر قلم سے کرنے میں سہولت ہوتی ہے۔ جیسا کہ تصویروں میں صاف طور سے دکھایا گیا ہے۔

SECTION V

جیومیٹرک ڈیزائن

۱۔ ایک مربع کھینچ کر اُس میں مربع نما جالی کھینچو اور چھوٹے مربعوں میں نمونے کے مطابق خطوط برابر برابر فاصلے پر کھینچو۔ (تصویر نمبر ۱۳۸)۔

۲۔ ایک مربع کھینچ کر اوپر نیچے برابر کے فاصلے پر ڈیوائیڈر سے نشان لگاؤ اور پٹری سے انھیں ملا دو۔ (تصویر نمبر ۱۳۹)۔

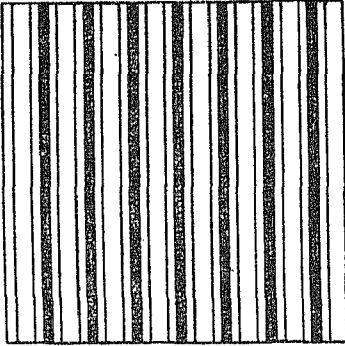
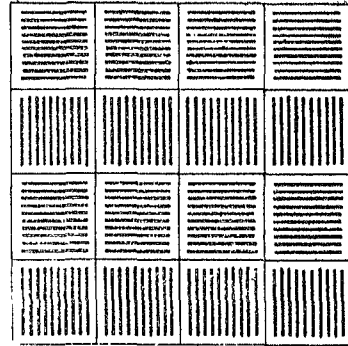
۳۔ ایک مربع کھینچ کر اُس میں مربع نما جالی کھینچو اور چھوٹے مربعوں کے اندر ترچھی لکیریں برابر فاصلے پر تصویر کے مطابق کھینچو۔ (تصویر نمبر ۱۴۰)۔

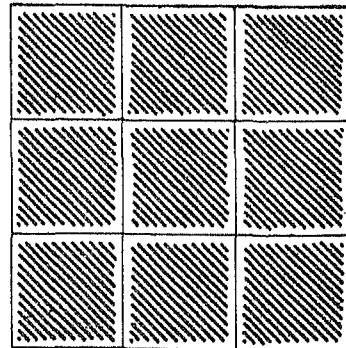
۴۔ ایک مربع کھینچ کر اُس میں مربع نما اور اینٹ نما جالیاں کھینچو اور خالی جگہ میں خطوط مستقیم کی ایک اکائی تصویر کے مطابق کھینچو۔ (تصویر نمبر ۱۴۱)۔

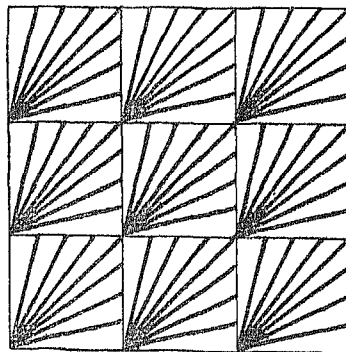
۵۔ ایک مربع کھینچ کر اس میں مربع نما جالی کھینچو اور چھوٹے چھوٹے مربعوں میں ایک ہی زاویے سے ترچھے خطوط تصویر کے مطابق کھینچو۔ (تصویر نمبر ۱۴۲)۔

نوٹ۔ یہ پانچ ڈیزائن کپڑے بُننے میں یا فرش کے لئے ٹائیلس کے نمونے بنانے کے کام میں لائے جا سکتے ہیں۔

۶۔ ایک مربع کھینچ کر اندر مربع نما جالی کھینچو اور تصویر کے مطابق دائرہ کھینچ کر ڈیزائن تیار کرو۔ (تصویر نمبر ۱۴۳)۔

(یہ نمونہ قالین یا فرش کے لئے چینی مٹی کے ٹائیلس بنانے میں استعمال کیا جا سکتا ہے)۔

تصویر نمبر ۱۳۸

تصویر نمبر ۱۳۹

تصویر نمبر ۱۴۰

تصویر نمبر ۱۴۱

تصویر نمبر ۱۴۲

۷۔ ورقوں پر قائم ڈیزائن۔

ایک مربع کھینچ کر اُس کے اندر مربع نما جالی کھینچو اور جالی پر خط منحنی کے مرکز، جو کہ ظاہر ہیں۔ اُن سے خط منحنی کھینچ کر تصویر کے مطابق ڈیزائن پورا کرو۔ (تصویر نمبر ۱۴۴)۔

(قالین پر اس ڈیزائن کو استعمال کیا جا سکتا ہے)۔

۸۔ خطوط اور زاویوں پر قائم ڈیزائن۔ مربع کے اندر مربع نما جالی کھینچ کر زاویہ بناتے ہوئے خط مستقیم کو پٹری سے کھینچ کر ڈیزائن تصویر کے مطابق تیار کرو۔ (تصویر نمبر ۱۴۵)۔

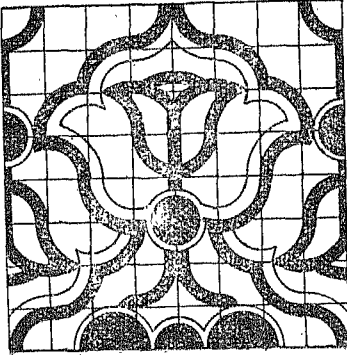
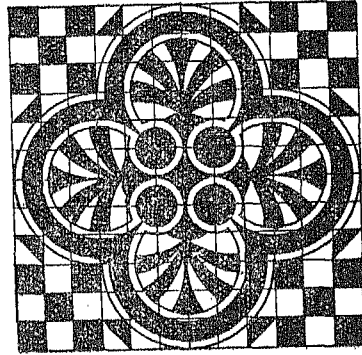
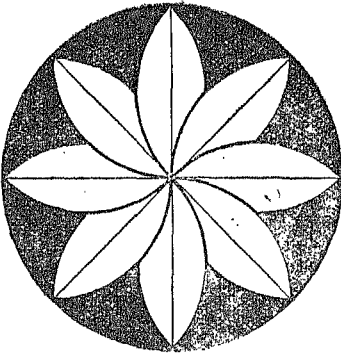
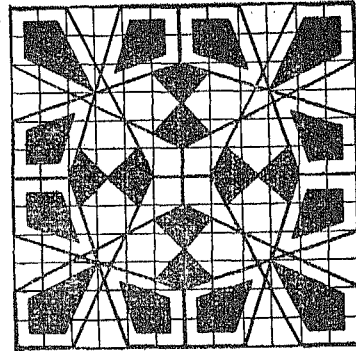
(۹) تصویر کے مطابق ظاہر نقطوں کو مرکز مان کر خط منحنی کھینچو اور ڈیزائن پورا کرو۔ یہ مروّجہ خط حساب کی خصوصیتوں کا نمونہ ہے۔ (تصویر نمبر ۱۴۶)۔

دھاتوں کی چادروں یا سیمنٹ کی جالی بنانے کا نمونہ۔

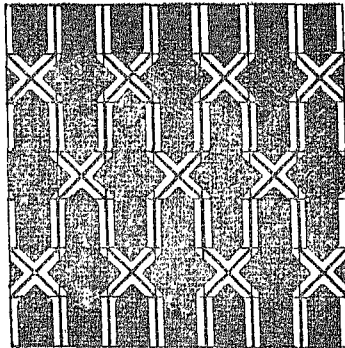
۱۰۔ ایک مربع میں مربع نما جالی بنا کر تصویر کے مطابق پٹری سے خطوط کھینچکر نمونہ تیار کرو۔ (تصویر نمبر ۱۴۷)۔

۱۱۔ مربع کھینچ کر ایک مربع نما جالی اُس کے اندر کھینچو اور تصویر کے مطابق خطوط مستقیم و منحنی ملاؤ۔ (تصویر نمبر ۱۴۸)۔

۱۲۔ شش پہل تارہ۔ ایک مسدس کھینچو۔ اُس کے اندر ایک دائرہ کھینچو۔ اُس میں تین قطر ۶۰° کا زاویہ بناتے ہوئے کھینچو۔ نقطے تبادلہ ملاؤ۔ دو مثلث متساوی الساقین بنیں گے۔ بعد کو تصویر کے مطابق ڈیزائن تیار کرو۔ (تصویر نمبر ۱۴۹)۔

۱۳۔ ایک مسدس متساوی الزاویہ کھینچو۔ اُس کے اضلاع پر باہر کی طرف نصف دائرہ کھینچو۔ نصف دائروں کے تین تین حصے کرو اور اُن کو مرکز مان کر تصویر

تصویر نمبر ۱۴۳

تصویر نمبر ۱۴۴

تصویر نمبر ۱۴۵

تصویر نمبر ۱۴۶

تصویر نمبر ۱۴۷

کے مطابق ڈیزائن پورا کرو۔ (تصویر نمبر ۱۵۰)۔

۱۴۔ کناروں کے ڈیزائن۔ تصویر کے مطابق برابر فاصلے پر کھینچ کر سیدھی پڑی لکیریں ملا دو۔ (تصویر نمبر ۱۵۱)۔

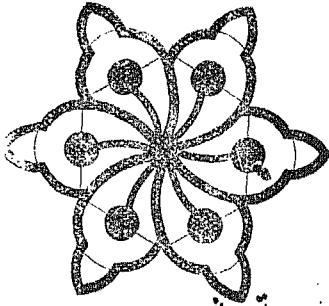
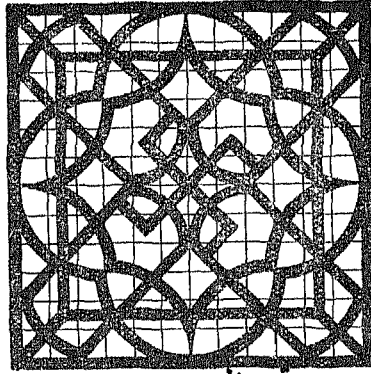
۱۵۔ تصویر کے مطابق ذوار بعۃ الاضلاع کھینچ کر اینٹ نما جالی کھینچو اور اس پر ایک ہی اکائی کو بچھاؤ۔ (تصویر نمبر ۱۵۲)۔

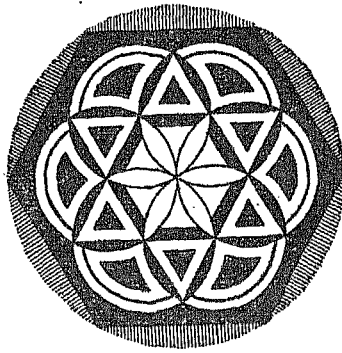
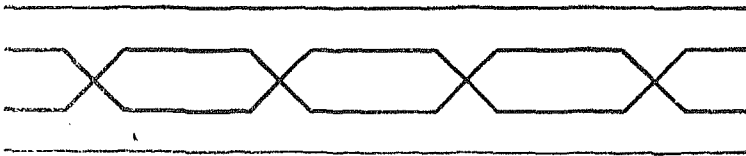
۱۶۔ مستطیل نما نمونہ کھینچ کر اس کے اندر مربعوں کی جالی کھینچو اور سواستیکا کی شکل تصویر کے مطابق تیار کرو۔ (تصویر نمبر ۱۵۳)۔

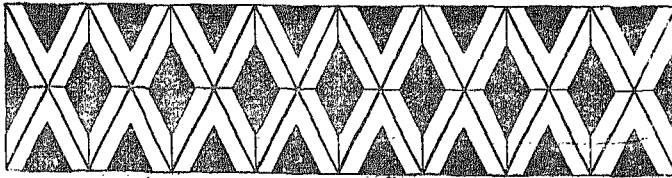
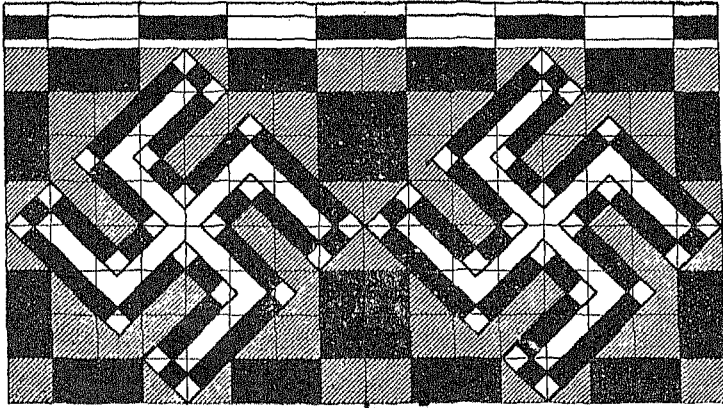
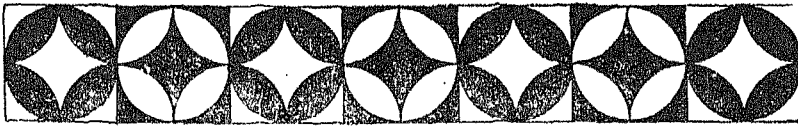
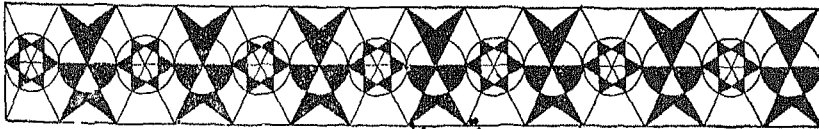
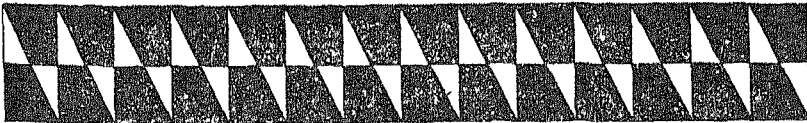
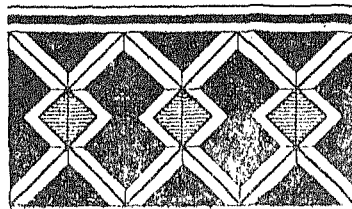
۱۷۔ ذوار بعۃ الاضلاع کھینچ کر اس کے اندر مربع نما جالی کھینچو اور دائروں کے مرکز، جو کہ ظاہر ہیں، لے کر دائرے کھینچو اور نمونے کو پورا کرو۔ (تصویر نمبر ۱۵۴)۔

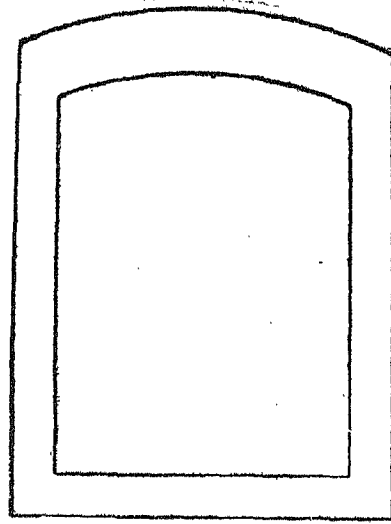
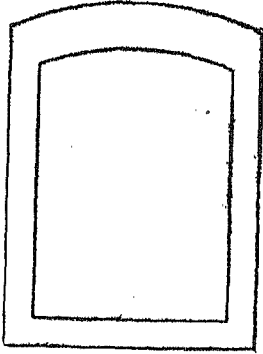
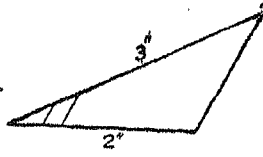
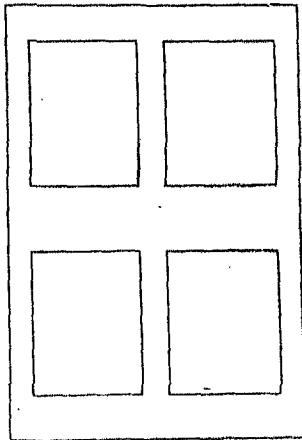
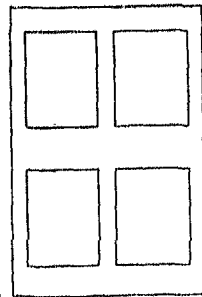
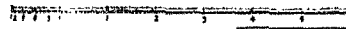
۱۸۔ دو اکائیوں کو ایک کے بعد دوسری رکھتے ہوئے چلنا۔ ذوار بعۃ الاضلاع کے اندر اینٹ نما جالی کھینچو اور بیچوں بیچ دائرہ کھینچ کر تصویر کے مطابق اکائیاں رکھو۔ (تصویر نمبر ۱۵۵)۔

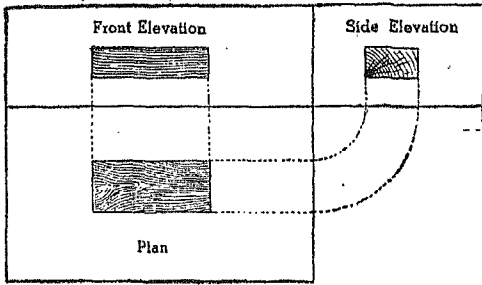
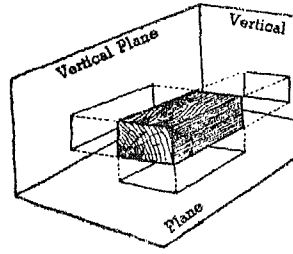
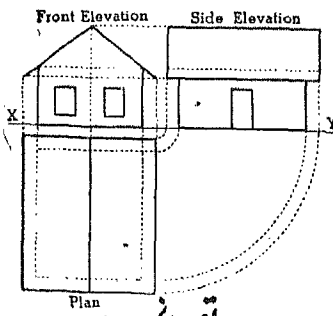
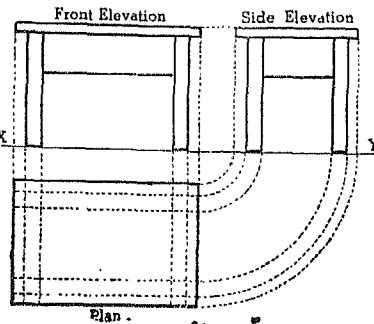
۱۹۔ ذوار بعۃ الاضلاع کے اندر مربع نما جالی کھینچ کر ایک اکائی آخر میں چھوڑ کر رکھو۔ (تصویر نمبر ۱۵۶)۔

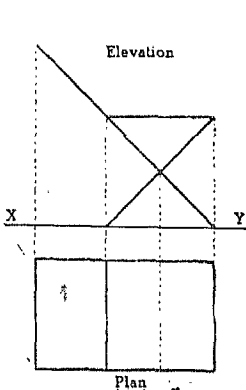
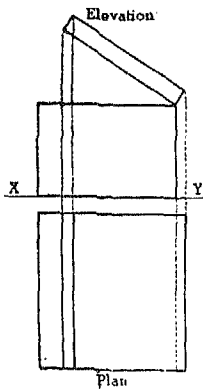
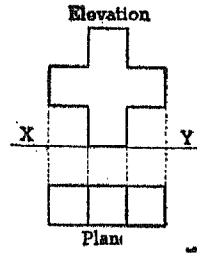
۲۰۔ مربعوں پر قائم حاشیہ دار ڈیزائن۔ مربع نما جالی کھینچ کر نمونے بناؤ۔ (تصویر نمبر ۱۵۷)۔

تصویر نمبر ۱۴۸

تصویر نمبر ۱۴۹

تصویر نمبر ۱۵۰

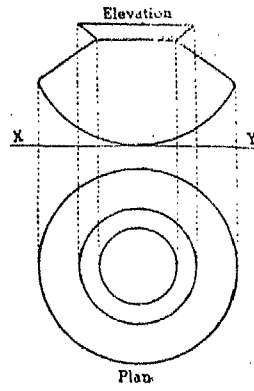
تصویر نمبر ۱۵۱

تصویر نمبر ۱۵۲

تصویر نمبر ۱۵۳

تصویر نمبر ۱۵۴

تصویر نمبر ۱۵۵

تصویر نمبر ۱۵۶

تصویر نمبر ۱۵۷

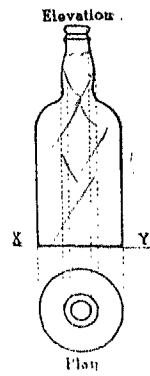
SECTION VI

تصویر نمبر ۱۵۸

تصویر نمبر ۱۵۹

تصویر نمبر ۱۶۱

تصویر نمبر ۱۶۰

تصویر نمبر ۱۶۳

تصویر نمبر ۱۶۲

تصویر نمبر ۱۶۶

تصویر نمبر ۱۶۵

تصویر نمبر ۱۶۴

تصویر نمبر ۱۶۷

تصویر نمبر ۱۶۸

تصویر نمبر ۱۶۹

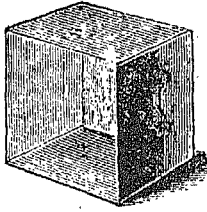
تصویر نمبر ۱۷۰

تصویر نمبر ۱۷۱

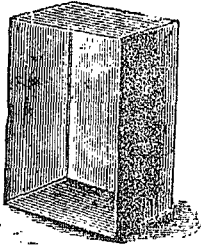
تصویر نمبر ۱۷۲

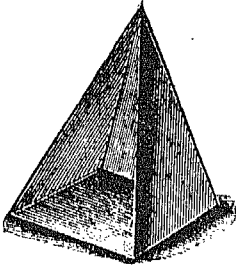
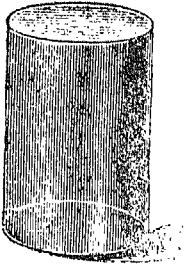
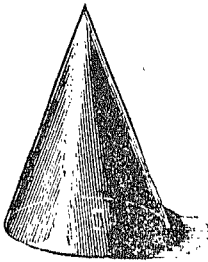
کھینچا جاتا ہے اور ایلیویشن کھڑی سطح پر۔ وہ سطح جس پر کہ چیز رکھی جاتی ہے اُسے ہم پڑی سطح کہتے ہیں اور جس سطح پر خطوط بڑھا کر کھینچتے ہیں اُسے ہم کھڑی سطح کہتے ہیں۔ وہی ہیولی شکلوں میں کئی قسم کی چیزوں کا پلان اور ایلیویشن کھینچ کر دکھایا گیا ہے۔

سادہ پیمانے کا عمل جن چیزوں کے دیکھنے میں کیا جاتا ہے انھیں تصویر نمبر ۱۵۸ سے نمبر ۱۶۲ تک دیکھو۔

ٹھوس یا جسم کی تعریفات

Solid جسے ٹھوس کہتے ہیں۔ اس میں لمبائی۔ چوڑائی اور موٹائی ہوتی ہے۔

Cube وہ ٹھوس شکل ہے جو چھ برابر مربعوں سے گھری ہو۔

تصویر نمبر ۱۶۳

Prism وہ شکل ہے جس کے قاعدے اور سرے اور پہلوؤں کے متوازی مستقیم الاضلاع دائرے برابر ہوں۔

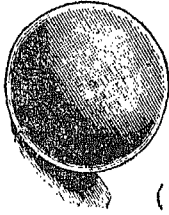
تصویر نمبر ۱۶۴

شکل نمبر ۱۷۵

Pyramid اُس جسیم شکل کو کہتے ہیں جو مسطح دائروں سے گھری ہو اور اُس کے ہر بازو پر مثلث ہوں۔ یہ مثلث قاعدے کے اوپر ایک نقطہ پر جسے vertex یا راس کہتے ہیں، ملتے ہیں۔

Prism اور Pyramid کے نام اُن کے قاعدوں کی شکل کے مطابق ہوتے ہیں۔ مثلاً مثلث نما Pyramid, یا Prism مربع نما Pyramid, یا Prism مخمس نما یا Pyramid یا Prism مسدس نما وغیرہ۔

شکل نمبر ۱۷۶

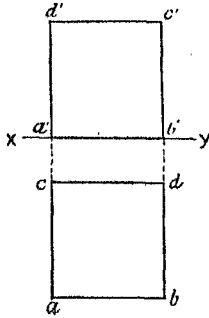
Cylinder بیلن وہ ٹھوس شکل ہے جو مستطیل کے ایک ضلع کو قائم کر کے چاروں طرف گھمانے سے بنے۔

Cone اُس ٹھوس شکل کو کہتے ہیں جو کہ ایک مثلث قائمۃ الزاویہ کے عمود کو قائم کر کے چاروں طرف گھمانے سے بنتی ہے۔

شکل نمبر ۱۷۷

گولا Sphere وہ ٹھوس شکل ہے جو ایک نصف دائرے کے قطر کو قائم کر کے چاروں طرف گھمانے سے بنتی ہے۔

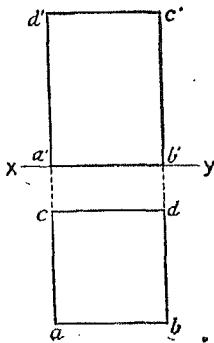
آسان حالتوں میں ٹھوس (Solids in Simple positions)

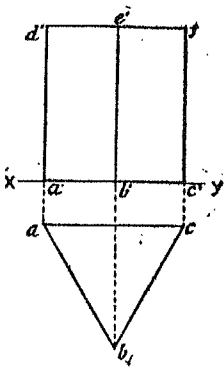
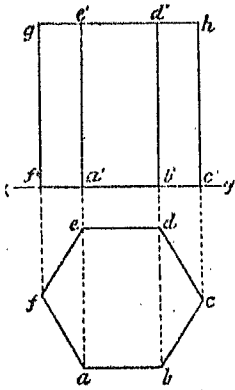
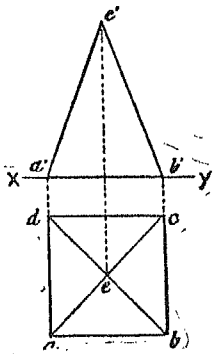
شکل نمبر ۱۶۸

مندرجہ ذیل ٹھوس کے جو کہ پڑی سطح مستوی پہ ہوں اُن کا پلان اور ایلیویشن کھینچنا:—

Cube کا ایک کنارہ x y کے متوازی ہے۔

بناوٹ۔ x y کے نیچے ایک مربع a b c d بناؤ جس کے اضلاع a b اور c a، x y کے متوازی ہوں۔ o اور ac سے Projectors کھینچو۔ جو xy سے a' b' پر ملیں۔ a'b' پہ a' b' c' d' مربع بناؤ۔

شکل نمبر ۱۶۹

ایک مربع نما Prism چھ انچ کناروں کا اور ۱۰ انچ اونچا اپنے قاعدے پہ کھڑا ہے اور جس کا ایک کنارہ x y کے متوازی ہے۔

بناوٹ۔ جس طرح Cube کے plan اور Elevation کھینچ کر projectors نکالے تھے ایک Square prism اسی طرح اس کو بھی نکالو۔

شکل نمبر ۱۷۰

ایک مثلث نما Prism چھ انچ کناروں کا اور ۱۰ انچ اونچا اپنے قاعدے پر کھڑا ہے اور اُس کا ایک کنارہ x y کے متوازی ہے۔

بناوٹ۔ ایک متوازی الاضلاع a b c, xy کے نیچے کھینچو a b اور c نقطوں کے projectors کھینچو a' b' کو ۶ انچ اور c' f' کو ۱۰ انچ بناؤ اور d' f' کو ملا دو۔

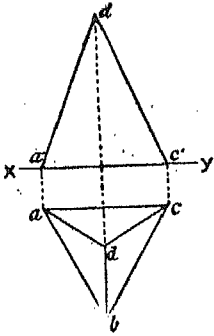
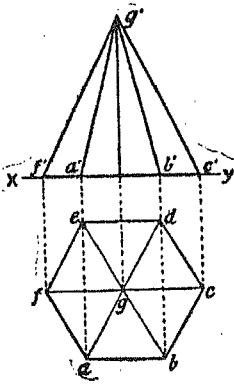
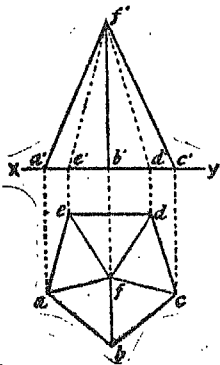
شکل نمبر ۱۸۱

ایک مسدس نما Prism چھ انچ کناروں کا اور ۱۰ انچ اونچا اپنے قاعدے پر کھڑا ہے۔ جس کا ایک کنارہ x y کے متوازی ہے۔

بناوٹ۔ a b قاعدے پر xy کے نیچے ایک مسدس بناؤ۔ اُن کے ہر ایک کونے کے Projectors کھینچو c' h' اور f' g' ہر ایک کو ۱۰ انچ لو۔ (اس کے لئے ایک پیمانہ فرض کر لو)۔

شکل نمبر ۱۸۲

ایک مربع نما 4" Pyramid کناروں کا اور ۸ انچ اونچا اس طرح کھڑا ہے کہ اس کے قاعدے کے دو کنارے x y کے متوازی ہیں۔

بناوٹ۔ قاعدے کا پلان Cube کے مطابق کھینچو۔ مربع کے وتر بھی کھینچو a' b' سے Projectors کھینچو e سے کھینچا ہوا Projector x y سے اوپر ۸ انچ لو a اور b کو e سے ملا دو۔

شکل نمبر ۱۸۳

ایک مثلث متساوی الاضلاع نما Pyramid ۲ انچ کناروں کا اور ۱۰ انچ اونچا اس طرح رکھا ہے کہ اس کے قاعدے کا کنارہ x y کے متوازی ہے۔

بناوٹ۔ مثلث نما Prism کے مطابق پلان کھینچو۔ اس کا مرکز 'a معلوم کرو اور اس کے وتروں سے بلا دو Elevation کے لئے a c اور d سے Projector کھینچو۔

شکل نمبر ۱۸۴

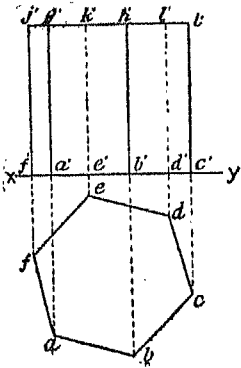
ایک مسدس نما Pyramid ۱۰ انچ اونچا اپنے ایک مسدس نما سرے پر کھڑا ہے مسدس کا ضلع ۵ انچ لمبا ہے۔ ایک مستطیل نما Pyramid کھڑے مستوی سے ۴۵° کے زاویے پر بائیں طرف ہو۔

بناوٹ۔ خط e f کھینچو جو کہ x y کے ساتھ بائیں طرف ۴۵° کا زاویہ بنائے۔ ef کو پیمانے سے ۵ انچ لو اس پر مسدس متساوی الاضلاع a b c d e f بناؤ۔ Plan کے ہر ایک زاویے سے Projector کھینچو۔ 'g 'f اور 'c دونوں کو پیمانے سے ۱۰ انچ لمبا لو اور 'g 'f کو ملاؤ۔ شکل کے مطابق elevation پورا کرو۔

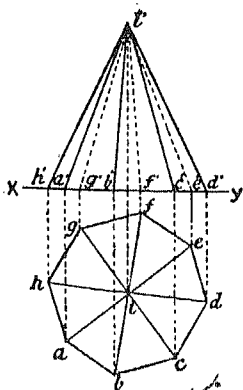
شکل نمبر ۱۸۵

ایک ۵ انچ مخمس نما Pyramid ۱۰ انچ اونچا ہے مخمس کا ضلع ۵ انچ ہے مخمس کا ایک ضلع xy, سے ۲۰° پر دائیں طرف ہے۔

شکل نمبر ۱۸۶

بناوٹ۔ xy سے ۴۰° کے زاویے پر de کھینچو اور اُس کو بچانے سے ۵ اِنچ بناؤ۔ de پر ایک منتظم مخمس abcde بناؤ۔ مخمس کے مرکز I سے اور سب زاویوں کے نقطوں سے Projectors کھینچو۔ Pyramid کی اونچائی کو بچانے سے ۱۰ اِنچ لو اور نقطوں کو ملا کر elevation کو پورا کرو جیسا کہ شکل میں بنایا گیا ہے۔

شکل نمبر ۱۸۷

ایک مسدس نما Prism ۱۰ اِنچ اونچا ہے۔ مسدس کا ضلع ۶ اِنچ ہے اور مسدس کے دو ضلع xy سے ۴۵° کے زاویے پر بائیں طرف ہیں۔

بناوٹ۔ جس طرح مخمس نما Pyramid کو بنایا ہے اُسی طرح اِسے بھی بناؤ۔

ایک مثمن نما Pyramid ۱ اِنچ اونچا ہے۔ مثمن کا ضلع ۵ اِنچ ہے اور اُس کے دو ضلع xy سے ۳۰° کے زاویے پر داہنی طرف ہیں۔

بناوٹ۔ جس طرح مخمس نما یا مسدس نما Pyramid کا پلان اور ایلیویشن کھینچا ہے۔ ٹھیک اُسی طرح اِس کا بھی کھینچو۔

شکل نمبر ۱۸۸

اسکیل اور اسکیل ڈرائنگ

عموماً بڑی چیزوں کی ڈرائنگ چھوٹے پیمانے پر کھینچی جاتی ہے۔ یہ بہت کم دیکھنے میں آتا ہے کہ جتنی بڑی چیز ہو اتنی ہی بڑی اُس کی ڈرائنگ بھی کھینچی جائے۔ ہم سب ہی جانتے ہیں کہ کسی عمارت کی ڈرائنگ ہمیشہ اُس سے چھوٹی ہی کھینچی جاتی ہے۔ اگر عمارت کے برابر ہی ڈرائنگ کھینچی جائے تو اُس کے لئے بہت بڑے کاغذ کی ضرورت پڑے گی اور پھر اُس کاغذ کو رکھنے اور استعمال کرنے میں جو دقّت ہوگی اُس کا آسانی سے اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اِس لئے عمارت کا ہر حصّہ اصل سے چھوٹے پیمانے پر کھینچنے میں ہی سہولت ہوتی ہے۔ ایسا کرنے کے لئے ہم کو کوئی خاص پیمانہ ماننا پڑتا ہے۔ آئندہ کی مثالوں سے یہ علم ہو جائے گا۔ فرض کرو کہ ایک خط جو ۶ انچ لمبا ہے اُسے اگر ہم ۶ حصّوں میں بانٹ دیں اور ہر حصّہ ایک گز کے برابر کہا جائے تو وہ پورا خط ۶ گز کا ہوگا۔ اب اگر اِس کا پہلا حصّہ تین برابر حصّوں میں بانٹ دیں تو ہر چھوٹا حصّہ ۱ فٹ کا ہو جائے گا اور یہ پیمانہ $\frac{1}{36}$ کا پیمانہ کہا جائے گا۔ کیونکہ ایک گز میں ۳۶ انچ ہوتے ہیں اور ایک حصّہ جو کہ ۱ انچ کا ہے ایک گز کے برابر ہوتا ہے۔ اِس لئے ایک گز کی چھوٹی سے چھوٹی اِکائی ایک انچ ہوگی۔ یہ اِکائی ایک گز کے لئے مانی گئی ہے۔ اِسے انگریزی میں Representative Fraction کہتے ہیں۔ کسی بھی پیمانے کا R. F. معلوم کرنا بہت ضروری ہوتا ہے کیونکہ اُس سے پیمانہ تیار کرنے میں آسانی ہوتی ہے۔

اگر ایک انچ ۱ فٹ کے برابر مانا ہے تو اِس کا R. F. ہوگا $\frac{1}{12}$ ۔ اِسی طرح اگر ایک انچ ۱ میل کے برابر مانا گیا ہے تو اُس کا R. F. ہوگا $\frac{1}{36 \times 1760}$ اِس سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ اِکائی کتنی اِکائیوں کے لئے رکھی گئی ہے۔

اگر کسی چیز کا Plan آپ کے سامنے لایا جائے تو اگر اُس میں اُس کا R.F. نہیں دیا ہے تو وہ چیز کتنی لمبی یا چوڑی ہے۔ آپ کے لئے معلوم کرنا ضروری ہو جائیگا۔

سادے پیمانے ہمیشہ دو ناپ لینے کے لئے ہی کھینچے جاتے ہیں۔ اِنچ اور $\frac{1}{10}$ اِنچ۔ فٹ اور اِنچ۔ گز اور فٹ۔ فٹ اور $\frac{1}{10}$ فٹ۔ میل اور فرلانگ، فرلانگ اور پول۔ دس میل اور ایک میل وغیرہ۔

دُنیا کے مختلف مُلکوں کے نقشوں پر جو پیمانہ دیا رہتا ہے اُس سے ہم یہ جان لیتے ہیں کہ ایک جگہ دوسری سے کتنا فاصلہ رکھتی ہے۔ اِسی طرح جغرافیہ اور تاریخ کے سب نقشے پیمانے پر ہی کھینچے جاتے ہیں۔ اِن پیمانوں کو پلان اسکیلس کہتے ہیں۔

پیمانے تناسبوں کے طریقوں پر بنائے جاتے ہیں۔ پیمانے سے ہم ذوارِبعۃ الاضلاع کے ضلعوں کو ناپ سکتے ہیں اور جب کبھی دائروں کو ناپنا ہوتا ہے تو اُن کے نصف قطر کو ہم ناپتے ہیں۔

پیمانوں کی ہم تین طرح سے تشریح کرتے ہیں۔ (۱) اُن کی ڈرائنگ کھینچ کر (۲) لکھ کر جیسے ۳″ = ۱′ یا ۳″ 1′ to (۳) R.F. دے کر یعنی $\frac{1}{10}$ وغیرہ۔

جب کبھی ہمیں تین ناپ لینے کی ضرورت پڑتی ہے یعنی گز۔ فٹ اور اِنچ یا $\frac{1}{10}$ فٹ اور $\frac{1}{100}$ فٹ اور ۱ فٹ تب ہمیں وتری پیمانے کھینچنے پڑتے ہیں جیسا کہ ڈائیگونل اسکیل کے دیکھنے سے ظاہر ہو جائے گا۔ اِس اسکیل سے ہم چھوٹے سے چھوٹے حصّوں کو بھی ناپ سکتے ہیں۔ سادے پیمانوں سے بہت چھوٹے حصّوں کا ناپنا مشکل ہوتا ہے۔ ساتھ میں دی ہوئی تصویر سے سمجھ میں آجائے گا کہ وتری پیمانہ کیسا ہوتا ہے۔ فرض کرو کہ ایک خط AB ہے جو کہ $\frac{1}{4}$ اِنچ لمبا ہے۔ وہ برابر ہے ایک فٹ کے۔ اب ہم اِسے کس طرح تقسیم کریں کہ ہم ایک اِنچ۔ ۲ اِنچ۔ ۳ اِنچ آسانی سے پڑھ سکیں۔ اگر ہم $\frac{1}{4}$ اِنچ کے ۱۲ حصّے کرتے ہیں تو دقت پڑتی ہے۔ اِتنے چھوٹے

No. 1

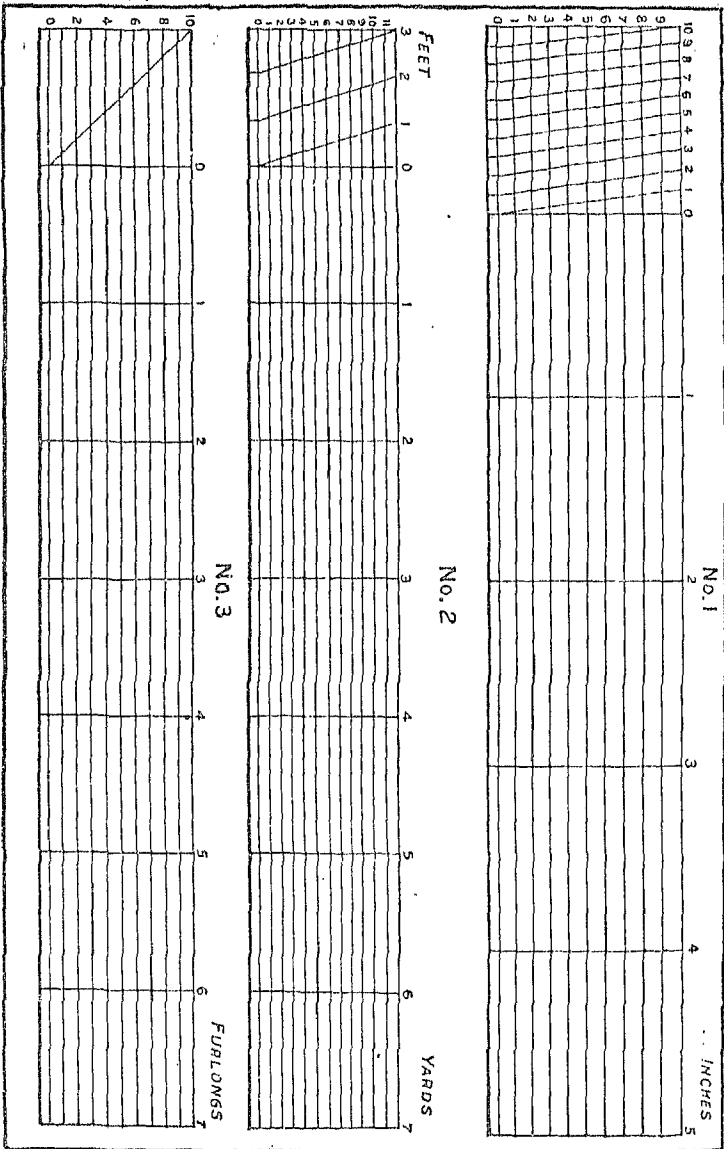
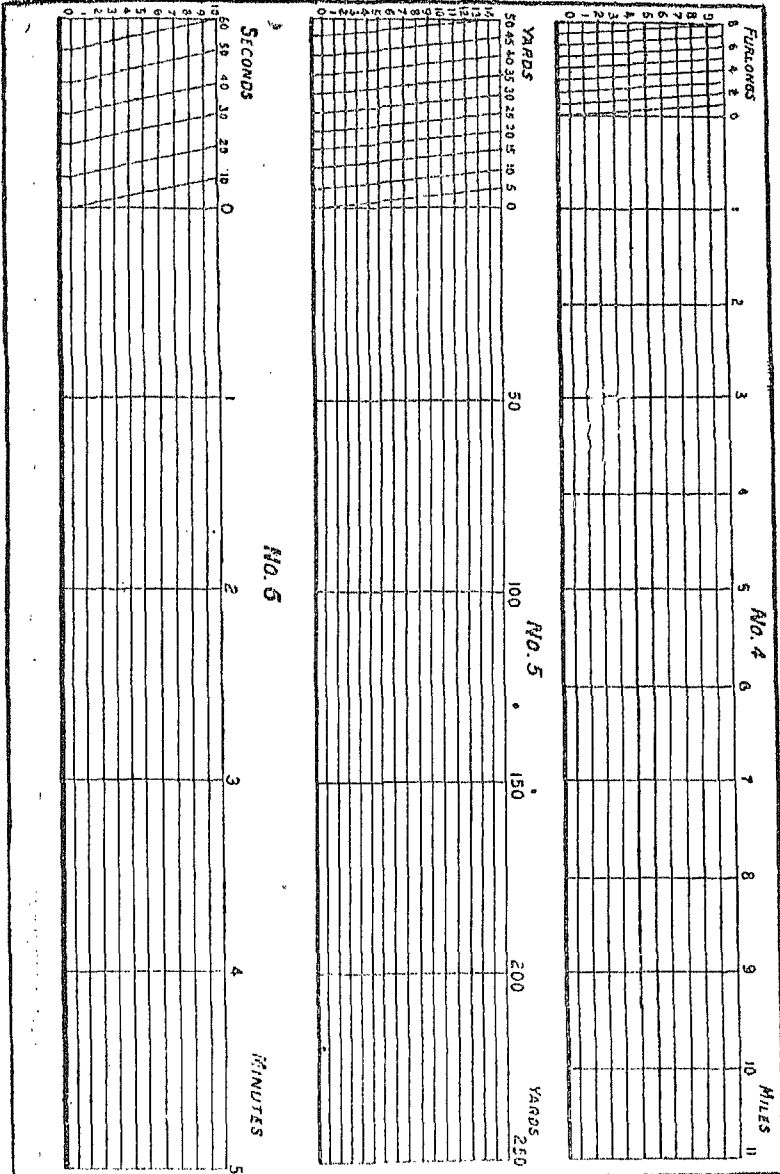
INCHES

No. 2

FEET

YARDS

No. 3

FURLONGS

اور ۱ گز ۱ فٹ ۹ انچ چوڑا ہے، کھینچو۔

۳۔ ایک وتری پیمانہ کھینچو۔ ۶ انچ برابر ہے ایک میل کے۔ اِس میں فرلانگ اور ۶۶ فیٹ کی دوری تک پڑھی جائے۔ ایک تالاب کا خاکہ جو کہ ۴ فرلانگ لمبا اور ۲ فرلانگ ۱۳۲ فیٹ چوڑا ہے، کھینچ کر دکھاؤ۔

(ایک فرلانگ برابر ہے ۲۲۰ گز کے)

۴۔ ایک وتری پیمانہ کھینچو۔ $\frac{1}{2}$ انچ برابر ہے ایک میل کے۔ اِس میں میل، فرلانگ اور جریب پڑھا جائے۔ اِس سے ایک نہر جو کہ سات میل ۵ جریب لمبی اور ۱ فرلانگ ۲ جریب چوڑی ہے، کھینچو۔

(ایک فرلانگ = دس جریب کے)۔

۵۔ ایک وتری پیمانہ کھینچو۔ ایک انچ برابر ہے ۵۰ گز کے۔ اِس میں گز اور ۱ فٹ تک پڑھا جائے۔ اِس سے ایک کھیت جو ۷۱ گز لمبا اور ۵۵ گز ۲ فٹ چوڑا ہے، کھینچو۔

۶۔ ایک وتری پیمانہ کھینچو۔ ۶ انچ برابر ہے ایک میل کے۔ ایک گھوڑا ہے جو ایک منٹ میں ۲۹۳ گز دوڑتا ہے۔ دو منٹ ۳۲ سکنڈ میں گھوڑا کتنی دور دوڑیگا۔ ناپ کر دکھاؤ۔

مشق کے لئے سوالات

۱۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک انچ برابر ہے $1\frac{1}{2}$ فٹ کے۔ اِس میں انچ تک پڑھو۔ اِس پیمانے سے ایک تار کی جالی کا ٹکڑا جو کہ ۵ فیٹ لمبا اور ۴ فیٹ ۳ انچ چوڑا ہے، کھینچو۔

۲۔ ایک ۱ انچ برابر ہے ۴ فیٹ کے۔ اس میں ایک فٹ تک پڑھو۔ اس پیمانے سے ایک کمرے کا پلان کھینچو جو کہ ۲۰ فیٹ لمبا اور ۱۵ فیٹ چوڑا ہے۔ کمرے کے سامنے کی دیوار ۱۲ فیٹ اونچی ہے اُس میں ایک دروازہ اور داہنی طرف ایک کھڑکی ہے جن کی ناپ بالترتیب ۷×۴ فیٹ اور ۴×۳ فیٹ ہے۔ کھڑکی زمین سے ۳ فیٹ اونچی اور دروازے سے ۲ فیٹ دور ہے۔ کھینچ کر دکھاؤ۔

۳- ایک پیمانہ کھینچو۔ دو فرلانگ برابر ہے ۱ انچ کے۔ اس میں ایک جریب تک پڑھو۔ اس سے ایک گھاس کا میدان کھینچو جو ۵ فرلانگ ۴ جریب لمبا اور ۳ فرلانگ ۳ جریب چوڑا ہے۔ کھینچ کر دکھاؤ۔

۴- ایک پیمانہ کھینچو۔ ۶ گز برابر ہے ایک انچ کے۔ ایک گز تک پڑھا جائے اس سے ایک راستہ جو ۳۰ گز لمبا اور ۳ گز چوڑا ہے۔ کھینچ کر بتاؤ۔

۵- ایک انچ برابر ہے ۳ میل کے۔ پیمانہ کھینچو جس میں ایک فرلانگ تک پڑھا جاسکے۔ اس سے ایک نہر جو ۱۲ میل ۴ فرلانگ لمبی اور ۲ فرلانگ چوڑی ہے کھینچ کر بتاؤ۔

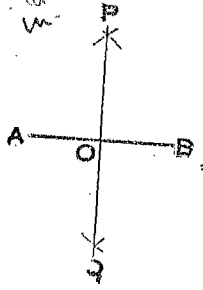
۶- ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک انچ برابر ۱½ میل کے۔ اس میں ایک فرلانگ تک پڑھ سکیں۔ اس سے ایک باغیچے کا پلان کھینچو جو ۴ میل ۳ فرلانگ لمبا اور ۱ میل ۵ فرلانگ چوڑا ہے۔

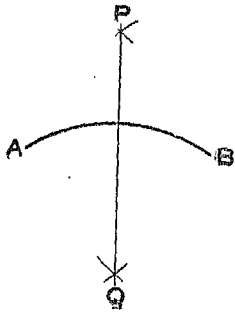
۷- ایک پیمانہ کھینچو ایک انچ برابر ہے ۲۰ گز کے۔ اس سے ایک زمین کا مخمس پلاٹ A B C D E نیچے دی ہوئی ناپ سے کھینچو۔
A B = ۳۵ گز؛ B C = ۵۰ گز؛ C D = ۵۶ گز؛ D E = ۲۵ گز؛ A E = ۳۰ گز؛
A C = ۷۰ گز اور B E = ۴۰ گز کے۔

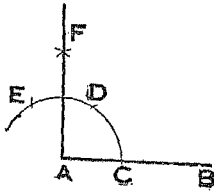
۸- ایک پیمانہ کھینچو۔ ۳ انچ برابر ہے ۴ میل کے۔ اس سے ایک مستطیل نما زمین جو کہ ۲ میل ۵ فرلانگ لمبی اور ایک میل ۲ فرلانگ چوڑی ہے کھینچو۔

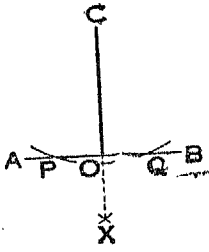
۹- ایک پیمانہ کھینچو۔ ۴ انچ برابر ہے ۱ میل کے۔ ایک گھوڑا ہے جو ۱ منٹ میں ۵۵ گز دوڑتا ہے۔ اس پیمانے پر دکھاؤ کہ گھوڑا ۱۲ منٹ میں کتنی دور جائیگا۔

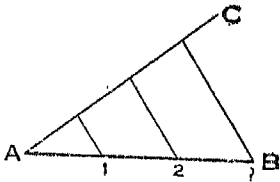
۱۰- ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک انچ برابر ہے پانچ فٹ کے۔ اس میں گز، فٹ اور ۱ انچ تک پڑھا جاسکے۔ اس پیمانے سے ایک کاغذ کا ٹکڑا جو کہ ۳ گز ۲ فیٹ ۱۰ انچ لمبا اور ۳ گز ۱ فٹ ۶ انچ چوڑا ہے کھینچ کر دکھاؤ۔

جیومیٹریکل ڈرائنگ

ایک خطِ مستقیم کو دو برابر حصّوں میں تقسیم کرنا۔

(۱) A اور B کو مرکز مان کر خط کا نصف سے زیادہ نصف قطر لے کر اوپر نیچے قوس P اور Q نقطوں پر کاٹو اور پھر PQ کو ملا دو۔ اس طرح AB پر O نقطہ ملے گا اور AO = OB کے ہوگا۔

شکل ۱۹۴

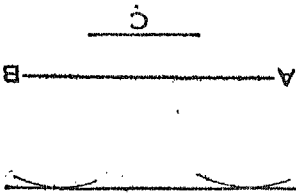
(۲) اسی طرح AB قطاع دائرہ یا قوس کو بھی تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ شکل دیکھیے۔

شکل ۱۹۵

(۳) AB خط پر ایک عمود ڈالنا ہے۔ A کو مرکز مان کر AC نصف قطر سے ایک قوس کھینچو۔ پھر C کو مرکز مان کر اسی نصف قطر سے D نقطہ لو اور D کو مرکز مان کر E نقطہ نکالو۔ اسی طرح ED کو مرکز مان کر اسی نصف قطر سے F نقطہ معلوم کرو۔ پھر FA کو ملا دو یہی عمود ہوگا۔

شکل ۱۹۶

(۴) AB خط پر دئے ہوئے C نقطہ سے ایک عمود ڈالنا ہے۔ C کو مرکز مان کر کسی نصف قطر سے ایک قوس کھینچو جو کہ AB کو P اور Q پر کاٹے PQ کو مرکز مان کر نیچے کی طرف PQ کے نصف قطر سے دو قوس کھینچو جو کہ X نقطہ پر کٹیں۔ پھر C X کو ملا دو۔ یہی CO عمود ہوگا۔

شکل ۱۹۷

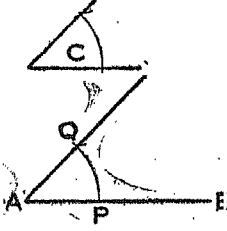
(۵) AB خط مستقیم کو برابر کے تین حصوں میں تقسیم کرنا ہے۔ A پر ایک زاویہ بناتا ہوا AC خط کھینچو۔ کسی مجموعۃ الاضلاع ناپ سے AC پر تین حصے لگاؤ اور آخر حصے کو B سے ملا دو۔ پھر CB کے متوازی دوسرے دو حصوں سے کھینچ کر ۲ نقطے AB پر نکالو۔

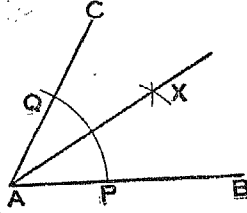
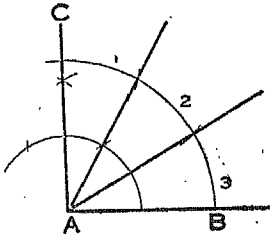
شکل ۱۹۸

(۶) AB خط کے متوازی دئے ہوئے فاصلے C سے ایک خط مستقیم کھینچنا ہے۔ A اور B کو مرکز مان کر C کے نصف قطر سے دونوں قوس کھینچو اور دونوں قوس کو مس کرتا ہوا ایک خط کھینچو جو کہ AB کے متوازی ہوگا۔

شکل ۱۹۹

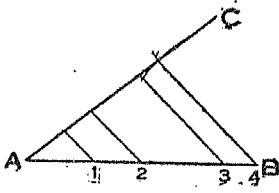
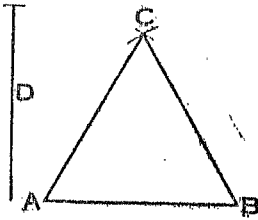
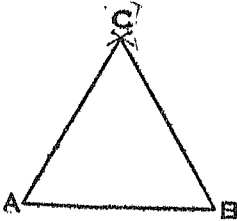
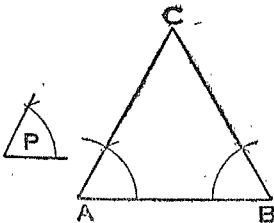
(۷) AB ایک خط مستقیم دیا ہوا ہے۔ A نقطے پر دئے ہوئے زاویے

C کے برابر ایک زاویہ بنانا ہے۔ کسی نصف قطر سے دئے ہوئے زاویہ کو ۱، ۲ پر کاٹو اور اسی نصف قطر سے A کو مرکز مان کر ایک قوس کھینچو جو کہ AB کو P نقطہ پر کاٹتا ہے۔ P کو مرکز مان کر ۱، ۲ کے برابر D نقطہ نکالو۔ PAD زاویہ C کے برابر ہوگا۔

شکل نمبر ۲۰۰

(۸) دئے ہوئے زاویے BAC کے دو برابر حصے کرنا۔ A کو مرکز مان کر کسی نصف قطر سے ایک قوس کھینچو جس سے AB اور AC پر P اور Q دو نقطے ملیں گے۔ P Q کو مرکز مان کر اسی نصف قطر سے دو قوس کھینچو جو کہ X نقطہ پر کٹیں۔ پھر AX کو ملا دو جو کہ زاویے کو دو برابر حصوں میں بانٹتا ہے۔

شکل نمبر ۲۰۱

(۹) ایک زاویہ قائمہ BAC کو تین برابر حصوں میں بانٹنا ہے۔ A کو مرکز مان کر AB نصف قطر سے ایک قوس کھینچو۔ پھر B اور C کو مرکز مان کر اسی نصف قطر سے ۱ اور ۲ نقطے نکالو 1A اور 2B کو ملا دو زاویہ قائمہ کے تین برابر حصے ہوں گے۔

شکل نمبر ۲۰۲

(۱۰) ایک خط AB کو دی ہوئی نسبت میں تقسیم کرنا ہے۔ A نقطہ پر

ایک خط AC زاویہ حادّہ بناتے ہوئے کھینچو
اور اُس پر دی ہوئی نسبت 1، 2، 3، 4 کو رکھو۔
4B کو ملا دو اور اُسی کے متوازی ۱، ۲ اور ۳
سے کھینچو AB خط ۱، ۲، ۳، ۴ کی نسبت میں
تقسیم ہو جائے گا۔

شکل ع ۲۰۳

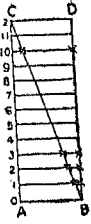
(۱۱) ایک مثلث متساوی الساقین (Isosceles)
بنانا ہے جس کا قاعدہ AB اور ایک ضلع D کے برابر
دیا ہوا ہے۔ A اور B کو مرکز مان کر D نصف
قطر سے دو قوس C نقطے پر کاٹو۔ AC اور BC
کو ملا دو۔ ABC مثلث بنے گا۔

شکل ع ۲۰۴

(۱۲) ایک مثلث متساوی الاضلاع
(Equilateral) بنانا ہے جس کا ضلع دیا ہوا ہے۔
AB کو دیئے ہوئے ضلع کے برابر کھینچو۔
A اور B کو مرکز مان کر AB نصف قطر سے دو
قوس کھینچ کر C نقطہ نکالو۔ AC اور BC کو ملا دو۔
ABC مثلث بنے گا۔

شکل ع ۲۰۵

(۱۳) ایک مثلث متساوی الساقین
(Isosceles) بنانا ہے۔ جبکہ اِس کا قاعدہ
اور قاعدے پر کا زاویہ دیا ہے۔ AB قاعدے کے برابر
کھینچو۔ A اور B پر P زاویے کے برابر زاویہ بناؤ۔
ABC کو ملا دو۔

شکل ع ۲۰۶

حصّوں میں خط کو سادے پیمانے سے بانٹنا ناممکن ہوتا ہے۔ اس لئے A اور B پر AC اور AD عمود کھڑے کر کے اُن کو برابر برابر ۱۲ حصّوں میں تقسیم کرتے ہیں اور C B کو ملا دیتے ہیں۔ اس سے انچ پڑھنے میں دقّت نہیں ہوتی۔ اس طرح B کے اوپر کا پہلا حصّہ ۱ انچ کا ہوگا۔ دوسرا ۲ انچ کا۔ تیسرا ۳ انچ کا اور x x کا فاصلہ ۱۰ انچ پڑھا جائے گا۔ وغیرہ وغیرہ۔

شکل نمبر ۱۸۹

سادے پیمانے (Plain Scales)

۱۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک فٹ برابر ہے ایک انچ کے۔ اس میں فٹ اور انچ بتاؤ۔ (R. F $\frac{1}{12}$) ایک کپڑے کا ٹکڑا ہے جو کہ ۴' لمبا اور ۳' ۲" چوڑا ہے۔ اس پیمانے سے اُسے کیسے دکھائیں گے۔

۲۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ۲$\frac{1}{2}$ برابر ہے ایک انچ کے۔ فٹ اور انچ پڑھو اور اس سے ایک کمرہ جو کہ ۱۲' لمبا اور ۸$\frac{1}{2}$' چوڑا ہے کھینچ کر دکھاؤ۔ ($\frac{1}{30}$)۔

۳۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک انچ برابر ہے ۵۰ فیٹ کے۔ اس میں ایک اکائی ۵ فیٹ کی پڑھو۔ اس سے ایک سڑک جو کہ ۱۵۰ فیٹ لمبی اور ۱۵ فیٹ چوڑی ہے کھینچ کر دکھاؤ۔ ($\frac{1}{600}$)۔

۴۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک انچ برابر ہے پانچ فیٹ کے۔ پیمانے میں ایک فٹ تک پڑھا جا سکے ($\frac{1}{60}$)۔ ایک دروازہ جو ۷ فیٹ اونچا اور ۴ فیٹ چوڑا ہے اس پیمانے سے کھینچو۔

(۵) ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک انچ برابر ہے دو فیٹ کے۔ اس میں انچ اور فٹ پڑھو۔ ($\frac{1}{24}$) اس سے ایک پلنگ کی چادر جو ۶ فیٹ لمبی اور ۴$\frac{1}{2}$ فیٹ چوڑی ہے کھینچ کر دکھاؤ۔

(۶) ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک گز برابر ہے ایک انچ کے۔ اس میں ایک فٹ تک پڑھا جا سکے ($\frac{1}{36}$)۔ اس سے ایک چٹائی جو ۳ گز لمبی اور ۱ گز ۲ فیٹ چوڑی ہے کھینچو۔

(۷) ایک پیمانہ کھینچو۔ ۲ میل برابر ہے ایک انچ کے۔ ایک فرلانگ تک پڑھا جا سکے $(\frac{1}{126720})$۔ اس سے ایک میدان جو ۶ میل لمبا اور ۴ میل ۳ فرلانگ چوڑا ہے کھینچو۔

۸۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک فرلانگ برابر ہے ایک انچ کے۔ اس میں ایک جریب تک پڑھو (ایک جریب = ۲۲ گز کے)۔ اس سے ایک کھیت جو ۳ فرلانگ ۳ جریب لمبا اور ۲ فرلانگ ۴ جریب چوڑا ہے کھینچو۔

۹۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک پول برابر ہے ڈیڑھ انچ کے۔ اس میں ایک گز تک پڑھو۔ (۱ پول = $5\frac{1}{2}$ گز کے) $(\frac{1}{132})$۔ اس سے ایک مِل کی چمنی جو کہ ۲ پول ۵ گز اونچی اور ۳ گز موٹی ہے کھینچو۔

۱۰۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ۸ گز برابر ۱ انچ کے۔ ایک گز تک پڑھا جا سکے $(\frac{1}{288})$۔ اس سے ایک دیوار جو ۱۲ گز لمبی اور ۸ اگز اونچی ہے کھینچو۔

۱۱۔ ایک میل برابر ہے ایک انچ۔ ایسا پیمانہ کھینچو جس میں ایک فرلانگ تک پڑھا جا سکے $(\frac{1}{63360})$۔ اس سے ایک سڑک جو ۲ میل لمبی اور ایک فرلانگ چوڑی ہے کھینچ کر اُس پر فرلانگ کے پتھر بتاؤ۔

۱۲۔ ایک پیمانہ کھینچو۔ ایک گھوڑا فی منٹ ۴۰۰ گز کے حساب سے دوڑتا ہے۔ دس سیکنڈ تک پڑھا جا سکے $(\frac{1}{86400})$۔ اس سے معلوم کرو کہ ۴ منٹ ۲۰ سیکنڈ میں گھوڑا کتنی دور جائے گا۔

وتری پیمانہ (Diagonal Scales)

۱۔ ایک وتری پیمانہ ۶ انچ لمبا کھینچو۔ اُس میں انچ، $\frac{1}{10}$ انچ اور $\frac{1}{100}$ انچ تک پڑھا جائے۔ اس سے "۳٫۷۶ کی ایک لکیر کھینچو۔

۲۔ ایک وتری پیمانہ کھینچو۔ ایک انچ برابر ہے چار فُٹ کے۔ اس میں گز، فُٹ اور ایک انچ تک پڑھا جائے۔ اس سے ایک نقشہ جو ۳ گز ۲ فیٹ ۳ انچ لمبا

1 — INCHES 12 9 6 3 0 — SCALE 1 FOOT TO 1 INCH $(\frac{1}{12})$ — FEET 1 2 3 4 5

2 — INCHES 12 9 6 3 0 — SCALE 2½ FEET TO 1 INCH $(\frac{1}{30})$ — FEET 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

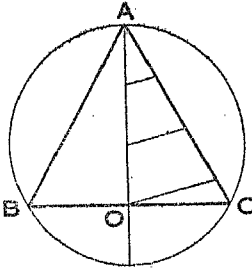
3 — FEET 50 40 30 20 10 0 — SCALE 50 FEET TO 1 INCH $(\frac{1}{600})$ — FEET 50 100 150 200 250

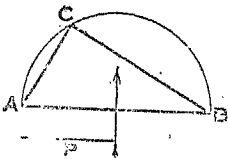
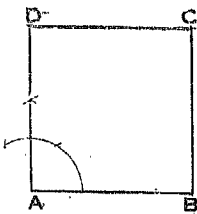
4 — FEET 5 4 3 2 1 0 — SCALE 5 FEET TO 1 INCH $(\frac{1}{60})$ — FEET 5 10 15 20 25

5 — INCHES 12 9 6 3 0 — SCALE 2 FEET TO 1 INCH $(\frac{1}{24})$ — FEET 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

6 — FEET 3 2 1 0 — SCALE 1 YARD TO 1 INCH $(\frac{1}{36})$ — YARDS 1 2 3 4 5

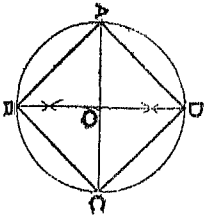
شکل نمبر ۱۹۰

(۱۴) ایک مثلث متساوی الساقین بنانا ہے جس کا ارتفاع (Altitude) دیا ہوا ہو۔ ارتفاع AD کو کھینچ کر اُس کے تین حصّے کرو اور اُس میں ۱ حصّہ اور جوڑو اور ۳ کو مرکز مان کر دائرہ کھینچو۔ O نقطے پر ایک عمود کھینچو اور اُسے C تک دائرے سے ملتا ہوا کھینچو AB اور AC کو ملا دو۔ ABC مثلث بنے گا۔

شکل ۲۰۷

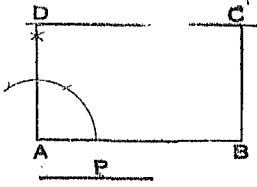
(۱۵) ABC ایک مثلث قائم الزاویہ کھینچنا ہے۔ جبکہ اُس کا وتر اور ایک ضلع P کے برابر دیا ہوا ہے۔ وتر کے برابر AB کھینچو اور اُس پر ایک نصف دائرہ (Semi-circle) کھینچو۔ A کو مرکز مان کر P نصف قطر سے نصف دائرے کو C نقطے پر کاٹو۔ AC اور BC کو ملا دو۔

شکل ۲۰۸

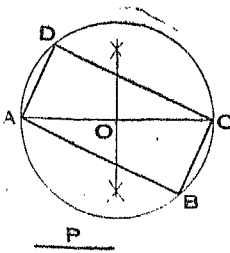
(۱۶) دئے ہوئے AB خط پر ایک مربع (Square) بنانا ہے۔ A پر ایک عمود کھینچو۔ AD کو AB کے برابر کاٹو D اور B کو مرکز مان کر AB نصف قطر سے قوس کھینچ کر C نقطہ قائم کرو۔ BC اور CD کو ملا دو۔ ABCD مربع ہوگا۔

شکل ۲۰۹

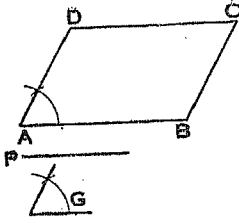
(۱۷) ایک مربع (Square) بنانا ہے جبکہ اُس کے وتر AC کی

شکل نمبر ۲۱۰

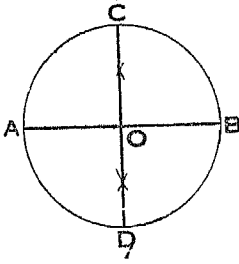
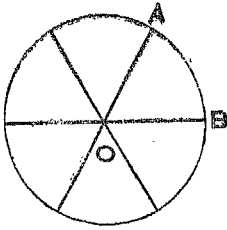
لمبائی دی ہوئی ہے۔ AC کو O نقطے پر برابر کے دو حصوں میں تقسیم کر کے OA نصف قطر سے ایک دائرہ کھینچو۔ ناصف (Bisector) کو دونوں طرف دائرے کے D اور B تک بڑھاؤ۔ AD، DC، CB اور BA کو ملا دو۔ ABCD مربع بنے گا۔

(۱۸) ABCD ایک مستطیل (Rectangle) کھینچنا ہے جبکہ متصلہ ساقین کی لمبائی دی ہوئی ہے۔ AB کھینچو۔ A پر AD عمود P کے برابر کھینچو۔ D کو مرکز مان کر AB نصف قطر سے قوس کھینچو اور B کو مرکز مان کر P نصف قطر سے پہلے قوس کو C نقطے پر کاٹو۔ BC اور DC کو ملا دو۔ ABCD مستطیل بنے گا۔

شکل نمبر ۲۱۱

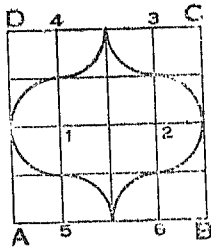
(۱۹) ABCD مستطیل (Rectangle) بنانا ہے۔ جبکہ وتر AC اور ایک ضلع کی لمبائی P دی ہوئی ہے۔ AC وتر کو قطر (Diameter) مان کر دائرہ کھینچو۔ P نصف قطر سے A اور C کو مرکز مان کر دائرے پر D اور B نقطہ قائم کرو جیسا کہ تصویر ۱۹۳ میں کیا ہے۔ CO اور BA کو ملا دو۔ ABCD مستطیل بنے گا۔

شکل نمبر ۲۱۲

(۲۰) ایک متوازی الاضلاع (Parallelogram) ABCD کھینچنا ہے۔

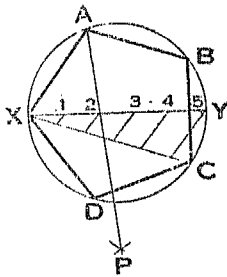
جب کہ اُس کی دو متصلہ ساقین اور درمیانی زاویہ دیا ہوا ہے۔ AB کھینچ کر A پر دیا ہوا زاویہ C بناؤ۔ اور AD کو P کے برابر کاٹو۔ D کو مرکز مان کر AB radius سے قوس کھینچو اور B کو مرکز مان کر P نصف قطر سے پہلے قوس کو C نقطے پر کاٹو۔

شکل ۲۱۳

BC اور CD کو ملا دو۔ ABCD متوازی الاضلاع (Parallelogram) بنے گا۔

(۲۱) ربع دائرہ (Quadrant) کا چوتھائی حصہ بنانا ہے۔ دائرے کے دو قطر AB اور CD کے مرکز پر زاویہ قائمہ بناتے ہوئے کھینچو۔ جیسا کہ شکل میں دیا ہوا ہے۔ COB ربع دائرہ (Quadrant) ہو گا۔

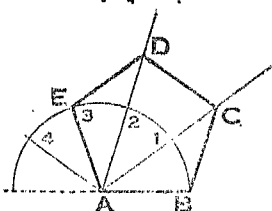
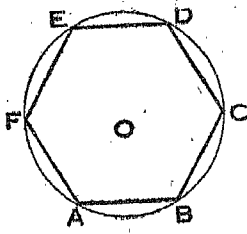
شکل ۲۱۴

(۲۲)۔۔ (Sextant) دائرے کا چھٹواں حصہ بنانا ہے۔ جس قطر سے دائرہ کھینچا ہے اُسی قطر سے دائرے کے ۶ حصے ہوتے ہیں۔ ایک حصہ DOB ہوا جو کہ (Sextant) ہو گا۔

شکل ۲۱۵

شکل ۲۱۶

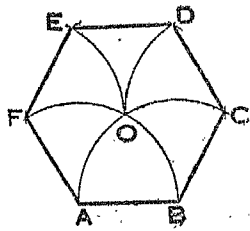
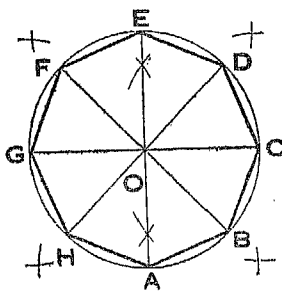
(۲۳) Ogee جسے Cymarecta بھی کہتے ہیں بنانا ہے۔ ایک مربع ABCD کھینچو اور اسے ۱۶ برابر مربعوں میں تقسیم کرو جیسا کہ شکل میں دیا ہے۔ دئے ہوئے ۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶ نقطوں کو مرکز مان کر شکل پوری کرو۔ یہی Ogee ہوگا۔

شکل ۲۱۷

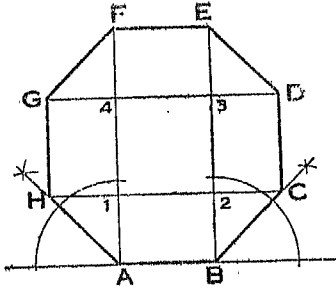
(۲۴) دائرے کے اندر مخمس (Pentagon) بنانا ہے۔ XY قطر (Diameter) کے پانچ حصے کرو۔ XY کو مرکز مان کر XY نصف قطر سے P نقطے پر کاٹو۔ P سے ۲ کو ملادو اور اسے دائرے تک بڑھا کر A نقطہ نکالو۔ XA مخمس (Pentagon) کا ایک ساق ہوگا۔

(۲۵) ایک مخمس (Pentagon) کے دئے ہوئے ضلع پر پانچ زاویے بنانا۔ AB کو نصف قطر مان کر ایک نصف دائرہ کھینچو اور پانچ زاویوں میں تقسیم کرو۔ AE کو ملادو۔ A2 اور A1 کو ملا کر آگے بڑھادو۔ B اور E کو مرکز مان کر CD دو نقطے نکال کر Pentagon پورا کرو۔

شکل ۲۱۸

(۲۶) ایک مسدّس بنانا ہے۔ دائرے کا قطر (Diameter) نکال کر نصف قطر کے برابر محیط (circumference) پر تین حصّے اوپر نیچے نکال کر ملا دو۔

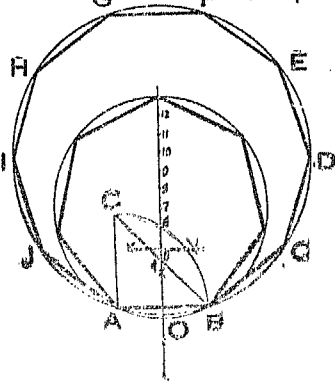
شکل ۲۱۹

(۲۷) مسدّس بنانے کا دوسرا طریقہ جب کہ ایک ساق A B دی ہوئی ہے

A B کو مرکز مان کر A B نصف قطر سے دو قوس کھینچو جو کہ O نقطہ پر کٹے۔ O کو مرکز مان کر اسی نصف قطر سے F C نقطہ نکالو اور F C کو مرکز مان کر E D نقطہ نکال کر مسدّس بنالو۔

شکل ۲۲۰

(۲۸) دائرے کے چار قطر (Diameters) جیسا کہ شکل میں بتایا گیا ہے کھینچو اور آٹھ نقطے ABCDEFGH نکال کر ملا دو۔ مثمن (Octagon) بنے گا۔

شکل ۲۲۱

شکل ۲۲۲

(۲۹) دی ہوئی ساق AB پر مثمن بنانا ہے۔ A اور B پر دو عمود ڈال دو۔ A اور B پر کے زاویے قائمہ میں تقسیم کرو اور Bisectors میں سے AH، BC کو AB کے برابر کاٹ لو۔ HC کو ملا دو اور AB کے فاصلے کے برابر GD متوازی کھینچو۔ CD، HG کو AB کے برابر کاٹو۔ GD کو ملا دو۔ جو کہ عمودوں کو ۳ اور ۴ نقطوں پر کاٹے گا۔ عمودوں میں سے 3E، 4F کو A1، B2 کے برابر کاٹو۔ ان سب نقطوں کو ملانے سے مثمن (Octagon) بنے گا۔ جیسا کہ شکل میں دیا ہے۔

(۳۰) کوئی بھی کثیر الاضلاع رقبہ بنانے کا طریقہ جبکہ اس کی ساق دی ہوئی ہو۔ دی ہوئی AB ساق پر A نقطے پر AC ایک عمود ڈالو۔ C اور B کو ملا دو اور A کو مرکز مان کر AC نصف قطر سے ایک ربع دائرہ (quadrant) کھینچو۔ AB کو Bisect کرو۔ یہ Bisector، CB اور قوس کو 4 اور 6 نقطے پر کاٹتا ہے 4 اور 6 کے فاصلے کو 5 پر Bisect کرو۔ 6 کے آگے 12، 11، 10، 9، 8، 7 اور 4 اور 5 کے برابر آگے نشان لگاؤ۔ اب جتنی ساق والا رقبہ بنانا ہو اتنے ہی

شکل ۲۲۳

کو مرکز ماننا چاہیے کہ نو ساق والا رقبہ بنانے کے لئے 9 کو مرکز مان کر A 9 کے نصف قطر

سے دائرہ کھینچو اور AB کے برابر circumference میں حصے لگاؤ۔ اسی طرح چار کو مرکز مان کر square، 5 کو مرکز مان کر Pentagon وغیرہ بنالو۔

(۳۱) مسبع رقبہ (Heptagon) بنانے کا آسان طریقہ جب کہ مربع دیا ہوا ہے۔ PO ایک نصف قطر کھینچو اور P کو مرکز مان کر PO کے نصف قطر سے مربع کو ۱ و ۲ پر کاٹو۔ ۱ اور ۲ کو ملا دو OPX نقطے پر Bisect ہو جائے گا۔ IX اور X2 مسبع زاویے کی ایک ساق ہوگی۔

شکل ۲۲۴

(۳۲) مثمن زاویہ بنانے کا آسان طریقہ۔ ایک مربع (square) کھینچو۔ اس کے دونوں وتر AC، BO کو ملا دو جو کہ O نقطہ پر کاٹتے ہیں AO radius سے مربع کے چاروں زاویوں کو مرکز مان کر 1، 2، 3، 4، 5، 6، 7 اور 8 نقطے نکال کر ملا دو۔ یہی مثمن زاویہ (octagon) بنے گا۔

شکل ۲۲۵

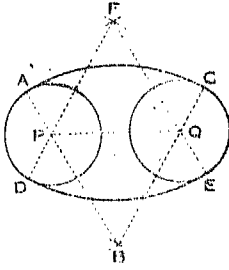
(۳۳) ایک Ellipse بناؤ جبکہ اس کی minor Axis 'AB کے برابر دی ہوئی ہے۔ دی ہوئی Axis کو کسی مربع کا وتر مان کر مربع AB·CD کھینچو۔ C اور D کو مرکز مان کر CD کے نصف قطر سے FG اور EH دو قوس کھینچو۔ A اور B کو مرکز مان کر AF اور BG کو نصف قطر سے

شکل ۲۲۶

EF اور GH دو قوس کھینچ کر Ellipse پورا کرو۔

(۳۴) ایک Ellipse بناؤ جبکہ دو مساوی دائروں کے مرکز O اور P کا فاصلہ دیا ہوا ہے۔ OP کو ملا کر اُس پر اوپر اور نیچے کی طرف دو مثلث متساوی الساقین OFP اور OBP کھینچو۔ F اور B کو مرکز مان کر PA + BP نشان سے دو قوس AC اور ED کھینچ کر Ellipse کو پورا کرو۔

شکل ۲۲۷

—— ⁂ ——

SECTION VII

ذہنی تصویر کشی

ہر قسم کی تصویر کشی کو زندہ بنانے میں ذہنی تصویر کشی سے بہت بڑی مدد ملتی ہے۔ عام علم الحساب کے دائرے میں جو حیثیت ذہنی حساب کی ہے، وہی حیثیت ڈرائنگ کے دائرے میں ذہنی تصویر کشی کی ہے۔ اِس کی مشق اثرات کے اظہار میں بہت کام آتی ہے۔ ہماری ذہنیت اور مشاہدہ کی قوت جتنی زیادہ ہوگی اُتنا ہی زیادہ جاندار اثر ہم پیدا کر سکیں گے۔ ذہنی تصویر کشی کی اہمیت بحث و مباحثہ سے بالاتر ہے اور اُس کے کارآمد ہونے کو سب ہی تسلیم کرتے ہیں۔

ذہنی تصویر کشی کو اگر ٹھیک سے عمل میں لایا جائے تو آزادانہ اظہارِ خیال کی عجیب و غریب توسیع ہو سکتی ہے۔ مثال کے طور پر چین اور جاپان کی خوشنما مصوری کو سامنے رکھا جا سکتا ہے۔ چین اور جاپان کی مصوّری خصوصاً عمیق قوت مشاہدہ اور ذہنی تصویر کشی پر موقوف ہے۔ اُن ممالک کی مصوّری خصوصاً وہ جو ذہنی تصویر کشی سے تعلق رکھتی ہے زیادہ بے لوث اور بنیادی ہے۔ اس حالت میں وہاں کی مصوّری میں عجیب و غریب ترقی ہوئی ہے۔

ذہنی تصویر کشی کی افادیت بہت مقبول ہے۔ اِس کی سب سے پہلی اور سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اِس کے ذریعہ ہمارے ذہنی تصوّرات پائیدار ہوتے ہیں اور خاکہ کشی کی مشق بڑھتی ہے۔ اِس کے ذریعہ اُس چیز کی جو اب ہمارے سامنے موجود نہیں ہے اور جو انقلاب زمانہ سے برباد ہو گئی ہے، ہم

دوبارہ تشکیل کر سکتے ہیں۔ اس طرح فطری استعداد بڑھتی ہے اور یہ یاد شدہ چیز بھی ہم دائمی شکل میں لا سکتے ہیں صورت نگاری یا ذہنی تصویر کشی میں اگر کوئی نقص رہ بھی جائے تو بھی اس میں خصوصیت رنگی مختلف قوتوں (Valus) میں توازن قائم کرنے میں بھی ذہنی تصویر کشی سے مدد ملتی ہے سب سے پہلی بات تو یہی ہے کہ ہر ذہنی تصویر ہمارے خیالات کی ترتیب کے مطابق ایک قسم کا توازن پیدا کرتی ہے اس میں ایک یگانگت اور طرز بھی ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ذہنی تصویر میں ہماری ذاتی خصوصیت بھی ہوتی ہے۔ ہمارے ذہن میں کسی چیز کا تصور اسی شکل میں رہتا ہے جس شکل میں ہم اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ اسی طرح ایک ہی چیز کا تصور مختلف شخصوں میں مختلف قسم کا ہو سکتا ہے اور اس تصور کے مطابق ہی اس چیز کی تشکیل اور اثر میں بھی فرق آجاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو فوٹوگراف میں اور ذہنی تصویر کشی میں کوئی فرق نہ رہ جاتا۔ اس خصوصیت کا سب سے زیادہ واضح ثبوت اس وقت ملتا ہے جب ہم مختلف انداز میں چرند و پرند اور آدمیوں کی تصویر کھینچتے ہیں۔ مشق کے لئے ان کی ذہنی تصویر کشی بہت کارآمد ہوتی ہے تکنیک اور مشاہدے کی قوت کو مضبوط کرنے کے لئے جن مختلف اشیا اور قدرتی چیزوں کی ڈرائنگ کی جاتی ہے ان کی شبیہ ہمارے ذہن میں قائم ہوتی جاتی ہے اور اس طرح ہماری فطری استعداد کا عملی دائرہ وسیع ہوتا رہتا ہے۔

ذہنی تصویر کشی کے لئے قوت مشاہدہ کی پابندی بہت ضروری ہے ہماری ذہنی تصویر کشی اس وقت تک کامیاب نہیں ہو سکتی جب تک چیز کی ظاہرہ شکل و صورت ہمارے ذہن میں نہ ہو۔ فن کار میں یہی خوبی خاص طور سے ہوتی ہے۔ جس کسی چیز کو وہ دیکھ لیتا ہے اس کی شکل و

صورت اور ساخت کا ڈھنگ اُس کے ذہن میں واضح طور سے نقش ہو جاتا ہے اور ضرورت پڑنے پر وہ اُس کی شبیہ کو کاغذ پر اُتار کر رکھ سکتا ہے۔
اِس لئے یہ ذہن نشین کر لینے کی بات ہے کہ اچھا اثر پیدا کرنے کے لئے صرف ہاتھ اور آنکھوں ہی کا عمل کافی نہیں ہوتا بلکہ اُس کے ساتھ ساتھ اور بھی قابلیتوں کے ربط اور درستی کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ غرض یہ کہ ہمارے عملوں کی توسیع بے ربط نہیں بلکہ مکمل ربط کے ساتھ ہونی چاہیئے۔
ذہنی تصویر کشی کی ابتدا عام فہم چیزوں کی تصویر کشی سے کرنی چاہیئے۔ اِس کے بعد مشق کو رفتہ رفتہ بڑھانا چاہیئے۔ معمولی چیزوں سے شروع کر کے جیسے قسم قسم کے اوزار۔ برتن۔ پیڑ پودے۔ لینڈ اسکیپ اور دوسری نفیس شکلیں وغیرہ عمل کے دائرے کو رفتہ رفتہ وسیع کرنا چاہیئے۔ اِس کے لئے ہمیشہ مشق کی ضرورت ہے خواہ تھوڑی دیر کی جائے۔ ابتدا میں ہمیں گھر بازار اور اسکول میں نظر آنے والی معمولی چیزوں کی ایک فہرست بنا لینی چاہیئے۔ ہر طالب علم کے پاس اُس کی اپنی اسکیچ بُک ہونی چاہیئے۔ اُس میں جب کبھی اُنھیں موقع ملے اپنی دیکھی بھالی چیزوں کی ذہنی تصاویر بنانے کی کوشش کریں۔ اِس طرح مختلف چیزوں کی جس شکل میں اُن پر نقش پڑا ہے اُسے اپنے طور سے بنانے کے لائق ہو سکیں گے۔ کبھی کبھی ڈرائنگ کی کلاس میں جن چیزوں کو پہلے بتایا جا چکا ہے اُنھیں بھی ذہنی تصویر کشی کی مشق کا ذریعہ بنایا جا سکتا ہے۔ مشق کے اِن عملوں کی فہرست میں چرند و پرند اور پیڑ پودوں کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے۔ صرف حافظے ہی سے تصویر کشی کرانے کے علاوہ یہ بھی کیا جا سکتا ہے کہ کچھ دیر کے لئے ہم کسی ایک چیز کو سامنے رکھ کر اُس کو ایک بار غور سے دیکھ جائیں۔ پھر وہ چیز سامنے سے ہٹا دی جائے

اِس کے بعد اپنی قوت مشاہدہ کی مدد سے طالب علم اُس چیز کی تصویر بنانے کی کوشش کریں۔ اِس طرح تصویر مکمل ہو جانے پر اُس چیز کو پھر سامنے رکھ لیا جائے تاکہ اپنی تصویر کا پھر اُس سے مقابلہ کر سکیں اور جو خامیاں رہ گئی ہوں اُنھیں دور کیا جائے۔

آخر میں ایک بات کا خیال رکھنا چاہیئے۔ وہ یہ کہ ذہنی تصویر کشی میں فری ہینڈ یا ماڈل ڈرائنگ کی نقل نہ کی جائے۔ بلکہ اِس بات کا خیال رکھا جائے کہ زیادہ سے زیادہ تعداد میں اپنی مرضی اور سہولت کے مطابق اپنے ڈھنگ سے اُن چیزوں کے بنانے کی کوشش کی جائے۔

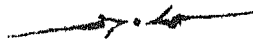
ذہنی تصویر کشی کے لیئے مندرجہ ذیل چیزوں کی فہرست سے کچھ مدد حاصل کی جا سکتی ہے۔

۱۔ مخروطی چیزیں۔ جیسے نارنگی۔ سیب اور دیگر پھل۔ گلدستے۔ دیگچی پیالے۔ کڑھائی اور گھر کے دیگر برتن وغیرہ۔

۲۔ مستطیل اشیاء۔ جیسے کھلی ہوئی کتابیں۔ سگریٹ کے ڈبے۔ دیاسلائی کی ڈبیا۔ مختلف قسموں کے صندوق وغیرہ۔

۳۔ قدرتی چیزیں۔ جیسے پھول۔ پتیاں۔ ٹہنیاں اور جھرمٹ۔ درخت اور اُس کی شاخیں در شاخیں۔ لینڈ اسکیپ وغیرہ۔

۴۔ متفرق چیزیں جیسے ہاکی اسٹک۔ کرکیٹ بال۔ ٹینس کا ریکیٹ۔ ہتھوڑی۔ ہنسیا۔ قینچی چاقو وغیرہ۔

پرسپکٹو اور سجاوٹ کے اصولوں کا خیال رکھتے ہوئے اِن چیزوں کی ذہنی تصویریں ایک ایک کرکے خواہ اکٹھا کرکے بنائی جا سکتی ہیں۔

SECTION VIII

مٹّی کا کام

مٹّی کیا ہے۔ مٹّی سیلیکا اور الومینیم کے آکسائیڈ سے مل کر بنی ہے۔
اکثر اس میں لوہا۔ کیلشیم (چُونا) اور بیریم وغیرہ بھی کافی مقدار میں پائے جاتے
ہیں۔ ان سے چینی مٹّی کے یا پتھر کی قسم کے برتن بنانے میں بڑی مدد ملتی ہے۔
انھیں کی وجہ سے طرح طرح کے رنگ اور قسم قسم کی چکناہٹ بھی ہوتی ہے۔
یہ بات پیلی مٹّی۔ کالی مٹّی۔ گیرو۔ مُلتانی مٹّی اور کھریا مٹّی وغیرہ کو دیکھنے سے سمجھی
جاسکتی ہے۔

اس صوبے میں افراط سے جو مٹّی پائی جاتی ہے وہ دو طرح کی ہوتی ہے۔
ایک گہرے، بھورے یا سیاہی مائل رنگ کی جو ہر گاؤں میں تالاب کی تہ میں
مل سکتی ہے اور دوسری مٹّی ہلکے، لال یا پیلے رنگ کی ہوتی ہے۔ وہ زمین کے
اوپر یا کچھ فیٹ نیچے پائی جاتی ہے۔ ان دو قسم کی مٹّیوں کے علاوہ کہیں کہیں اور
بھی کئی طرح کی مٹّیاں پائی جاتی ہیں۔ جیسے بریلی میں سفید رنگ کی ہتیڑی۔ گڑھوال
میں چھوپاڑی، لکھنؤ میں پوتا وغیرہ مٹّیاں ملتی ہیں۔ پنجاب کی سفید چینی مٹّی یو۔پی۔
میں نہیں پائی جاتی۔ اس لئے یہاں کے برتن پکنے پر لال ہو جاتے ہیں۔ بہت
ضلعوں میں اس طرح کی مختلف قسم کے رنگوں کی مٹّیاں برتن پر باہر سے لگانے
میں کام آتی ہیں۔ پکنے پر وہ تیز رنگ کی ہو جاتی ہیں۔ سب سے معمولی مٹّی جو اس
طرح کام میں لائی جاتی ہے اُسے 'کابیس' کہتے ہیں۔ یہ مٹّی تقریباً سب ہی ضلعوں

میں او سرزمین پر ملتی ہے۔ رنگین مٹی جس کو کابیس کہتے ہیں، پسی ہوئی آم کی چھال اور ببول کا گوند ملا کر بنائی جاتی ہے۔ اسے بارش کے پانی میں تین دن تک سڑنے کے لئے رکھ دینا چاہئے۔ تین دن بعد کپڑے سے چھان کر مٹی الگ کر دی جاتی ہے اور اُس پانی میں ریہہ ملا کر برُش یا کپڑے سے برتن کے اوپر لگا دی جاتی ہے۔ پکنے پر اس کا رنگ لال ہو جاتا ہے۔ جس مٹی میں ریت کم ہوتی ہے وہ آنچ پا کر پگھل جاتی ہے اور پکنے پر مضبوط ہو جاتی ہے۔ لیکن جس میں ریت زیادہ ہوتی ہے وہ پکنے پر مضبوط نہیں ہوتی اور اندر باریک سوراخ رہ جاتے ہیں۔ اِسی مٹی سے صراحی بنتی ہے۔ زیادہ تر یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ ایک بار کی پکی مٹی کو باریک پیس کر ریت کی جگہ ملانے سے مٹی کی بنی ہوئی چیزیں پتھر سے بھی زیادہ مضبوط ہو جاتی ہیں۔

مٹی کہاں ملتی ہے۔ برتن۔ کھپرے۔ ٹائیل۔ کھلونے اور اینٹیں بنانے کے لئے مٹی پرانے تالاب کے کنارے کھائی یا پرانے کنوئے وغیرہ کسی بھی جگہ سے لے کر کام میں لائی جا سکتی ہے۔ مٹی لاتے وقت یہ دیکھ لینا چاہئے کہ اُس کا رنگ پیلا۔ بھورا یا کالا ہے۔ وہ گولا بنا کر بغیر ٹوٹے اُچھالی جا سکتی ہے یا نہیں۔ ایسی مٹی ممالک متحدہ کے تقریباً ہر ضلع میں پائی جاتی ہے۔ لیکن پہاڑی خطوں میں یہ مشکل سے ملتی ہے اور وہاں اس کا رنگ لال ہوتا ہے۔

مٹی کی پہچان۔ کوئی مٹی، برتن کے کام کے قابل ہے یا نہیں، یہ جاننے کے لئے مندرجہ ذیل شناختوں سے کام لینا چاہئے:۔

(۱) مٹی بن کر تیار ہونے پر اُسے ہاتھ کی اُنگلیوں یا زمین سے نہیں چپکنا چاہئے۔ اگر چپکتی ہے تو یہ سمجھنا چاہئے کہ اُس میں پانی یا الومینیم زیادہ ہے۔

(۲) اُس مٹی کی پتلی بتی بنا کر اگر وہ اُنگلی پر لپیٹی جائے تو بتی نہ ٹوٹنی چاہئے۔ اور نہ اُس کے اندر کوئی دراڑ ہی پڑنی چاہئے۔ اگر وہ ٹوٹ جاتی ہے تو سمجھنا

چاہئے کہ یا تو مٹی میں پانی کم ہے یا مٹی میں بالو زیادہ ہے۔

(۳) اگر مٹی کا گولا بنا کر کافی دیر تک ہاتھ میں رکھا یا اُچھالا جائے تو اُس میں دراڑ نہیں آنی چاہئے۔ اگر بالکل چکنے گولے میں دراڑیں آجائیں تو سمجھنا چاہئے کہ مٹی میں الومینیم زیادہ ہے۔

(۴) مٹی چھونے سے یا دو اُنگلیوں کے بیچ میں دبانے سے موم کی طرح ملائم ہونی چاہئے۔

(۵) اگر اس مٹی کو کچھ دیر سُکھا کر کچھ سخت بنا لیا جائے تو اُسے پانی میں ایک دم نہیں گھُل جانا چاہئے اور بالکل سوکھنے پر اگر پانی میں ڈالی جائے تو رفتہ رفتہ گھُلنی چاہئے۔

مٹی بنانے کی پہلی ترکیب۔ ایسے معمولی کاموں میں جن میں بہت زیادہ مٹی کی ضرورت ہو، مٹی کو سُکھا کر پانی میں بھگو کر اچھی طرح متھ لینا چاہئے تاکہ مٹی میں گٹھلیاں یا کوڑے کرکٹ نہ رہ جائیں۔ ہاتھ سے متھنے میں کافی محنت پڑتی ہے۔ اس سے بچنے کے لئے ایک تار چارپائی یا میز کے پائے سے خوب کس کر باندھ دینا چاہئے۔ گیلی مٹی کو کھینچے ہوئے تار پر بار بار رکھنے سے یہ خود بخود کٹ کٹ کر نیچے گرتی جائے گی اور اس طرح ساری مٹی تیار ہو جائے گی۔ یہ ترکیب اُس مٹی کے بنانے کے کام میں لائی جا سکتی ہے جس میں الومینیم زیادہ ہوتی ہے۔ اور تب ضرورت ریت ملانے پر ٹھیک کی جا سکتی ہے۔

دوسری ترکیب۔ سوکھی مٹی کو کوٹ کر چھوٹے چھوٹے ٹکڑے کر لینا چاہئے اور پھر تھوڑی دیر کم پانی میں بھگونے کے بعد وہ زیادہ پانی میں آسانی سے گھُل جاتی ہے۔ اس گھول کو کسی بڑے برتن میں ایک رات رکھ دیا جائے۔ صبح صاف پانی اوپر نتھر آئے گا۔ پانی کے نیچے باریک مٹی اور سب کے نیچے کنکر

ریت وغیرہ ہوگا۔ ان تینوں چیزوں کو الگ کرنے کے لئے تین نا ندیں کام میں لانی چاہئیں۔ پہلی گھول والی ناند میں ایک چھید کر دینا چاہئے جس سے باریک مٹی اور پانی دوسری ناند میں آجائے۔ تھوڑی دیر بعد پانی پھر الگ ہو جائے گا۔ اسے دوسری ناند کے چھید سے باہر نکال دینا چاہئے۔ اب سب سے باریک اور اچھی مٹی تیسری ناند میں پانی نکال دینے پر رہ جائے گی۔ اس مٹی کو دھوپ میں رکھ کر یا خشک گڑھے میں ڈال کر سخت بنا لینا چاہئے۔ یہ ترکیب اُس مٹی کے بنانے کے لئے ہوتی ہے جس میں سیلیکا یا ریہ زیادہ ہوتا ہے۔

مٹی کے کام میں سہولتیں۔ مٹی کے کام میں کچھ ضروری سہولتیں ہیں جن کا خیال نہ رکھنے سے ہم اپنے کام میں کامیاب نہ ہوں گے۔ ہمیں مٹی کو ہمیشہ گیلا رکھنا چاہئے۔ اس کے لئے مٹی کو گیلے کپڑے سے ڈھک کر رکھنا چاہئے۔ مٹی کو زیادہ دیر تک ہاتھ میں نہ رکھنا چاہئے۔ اس سے مٹی میں دراڑیں پڑ جاتی ہیں اور وہ سوکھنے لگتی ہے۔ جب چیزیں تیار ہو جائیں تو انھیں چار دن تک سایہ میں رکھنا چاہئے۔ بعد میں صبح سے شام تک دھوپ میں سکھا سکتے ہیں۔ لیکن بیچ میں اُٹھانا ٹھیک نہ ہوگا۔ ہوا کی راہ میں چیزیں نہ سکھائی جائیں۔ دو دن سایہ میں سکھانے کے بعد انھیں اُلٹ دینا مناسب ہے۔ جب تک برتن بن کر پورا تیار نہ ہو جائے، اُسے گیلا رکھنا چاہئے۔ اس کے لئے سایہ۔ گھڑا۔ کنستر۔ پیپا۔ صندوق یا سیمنٹ کا حوض کام میں لایا جا سکتا ہے۔ برتن کو پہلے گیلے کپڑے سے ڈھکے رکھنا ضروری ہے۔

مٹی کے کام کے اوزار۔ ہماری اُنگلیاں سب سے اچھے اوزار ہیں۔ لیکن اُنگلیوں سے کام نہ چلنے پر جلی دیا سلائی۔ کیل۔ تار وغیرہ بھی کام میں لائے جا سکتے ہیں۔ پھر بھی اوزار کے طور پر ایک چاقو، ایک پٹری،

ایک مُڑا ہوا تار۔ یا ہیرپن کا ہونا اچھا ہے۔ دوسرے اوزار حسبِ ضرورت بانس کو چھیل کر ہاتھ سے بنائے جا سکتے ہیں۔

درجہ اور اُس کا سامان۔ جس کمرے میں مٹّی کا کام ہو، اُس میں کافی روشنی ہو اور اُس کے اندر کی ہَوا گرم نہ ہو۔ اُس کمرے میں الماری اور آلے ہوں۔ اُس کے پاس ہی کنواں۔ نل یا حوض ہو۔ کام کرنے کے لئے لکڑی کا پٹرا جس کی لمبائی، چوڑائی ۱۲ انچ × ۱۰ انچ ہو، ہر لڑکے کے پاس ہونا چاہیئے۔ مٹّی گیلی رکھنے کا انتظام ہونا چاہیئے۔ رنگ۔ گوند۔ تیل۔ وارنش وغیرہ کی بوتلوں پر نام لکھ کر ایک جگہ پر رکھنا چاہیئے۔ مٹّی کی چیزوں کو پکانے کا انتظام اسکول کی عمارت سے ۵۰ گز کے فاصلے پر کرنا چاہیئے۔

کچھ اہم دُشواریاں۔ اکثر چیزیں بناتے بناتے چٹخنے لگتی ہیں۔ ایسی حالت میں ماڈل کے اوپر پانی لگا کر چکنا کرنے کی کبھی کوشش نہ کرنی چاہیئے۔ بلکہ اُس چیز کو چکنا کرنے کے لئے پہلے ہموار کر لینا چاہیئے اور پھر پانی لگا کر چپاقو یا شیشے کے ٹکڑے سے گھونٹ کر اُسے چکنا کیا جا سکتا ہے۔ اگر ماڈل سوکھتے وقت چٹخ جائے تو اُسے گیلی مٹّی سے جوڑنے کی کوشش نہ کرنی چاہیئے۔ بلکہ پکنے کے بعد ایک حصّہ گوند، ایک حصّہ میتھی، ایک حصّہ بیل پھل اور تین حصّے پکی ہوئی باریک مٹّی کو پانی میں ملا کر بنائی ہوئی لُبدی سے ٹوٹے ماڈل کو جوڑا جا سکتا ہے۔

مٹّی کے کام کی الگ الگ تقسیم۔ مٹّی کے کام کو ہم دو حصّوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ ایک تو کسی چیز کو اپنے دل سے بنانا۔ دوسرے کسی چیز کو دیکھ کر اُس کی نقل کرنا۔ اپنے دل سے کھلونے۔ برتن۔ ریت کا کام۔ ٹائیل۔ جالی۔ آدمی کی شکل وغیرہ بنا سکتے ہیں۔ دوسرے نقل کرنے کے لئے ہمیں کسی چیز کو غور سے

دیکھنا پڑتا ہے۔ اس کے بعد رفتہ رفتہ آزادانہ خیالات کو ڈیزائنوں میں پیدا کرنا آجاتا ہے۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ مٹی کے کام کو ہم مندرجہ ذیل حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں:۔

(۱) ریت کا کام (۲) فنی صنعت (۳) ہاتھ سے برتن بنانا (۴) امدادی سامان تیار کرنا (۵) اُبھار دار کام و ڈیزائن (۶) مورت بنانا یا آرٹ کا کام۔

مندرجہ بالا کام سلسلہ وار کرنے پر مٹی کے کام کا اچھا علم ہو جاتا ہے۔ مٹی کے کام کے سب ہی حصوں پر یہاں روشنی ڈالنا مشکل ہے۔ اس وقت ہم صرف مٹی کے برتن بنانے، پکانے اور رنگنے کے طریقوں ہی کا ذکر کریں گے۔

ہاتھ سے مٹی کے برتن بنانا۔ ہاتھ سے مٹی کے برتن بنانے میں کئی فائدے ہیں۔ ہم اپنے ہاتھ۔ آنکھ اور دماغ تینوں کو ایک ساتھ کام میں لاتے ہیں۔ کچھ لوگ کہیں گے کہ چاک پر برتن آسانی۔ تیزی اور خوبصورتی کے ساتھ بنائے جا سکتے ہیں۔ لیکن اس میں کئی دشواریاں ہیں۔ چاک پر کام کرنے کا طریقہ بہت مشکل ہے اور اچھے کمھار کہتے ہیں کہ اچھا برتن اُتارنے کے لئے چار یا پانچ سال کی مشق کی ضرورت ہے۔ چاک دماغ۔ آنکھ اور ہاتھ کو ایک ساتھ کام کرنے میں مدد بھی نہیں دیتا۔ اس کے برخلاف ہاتھ کا طریقہ آسان ہونے کے علاوہ ہمارے کام کو فروغ دینے میں بھی مددگار ہوتا ہے۔

ہاتھ سے برتن بنانے کا پہلا طریقہ بتّی کا طریقہ (coil process) ہے جیسا کہ تصویر نمبر ۲۰۰ میں دکھایا گیا ہے۔ اس طریقے سے برتن بنانے کے لئے خوب ملائم مٹی۔ لکڑی کا ایک چپٹا ڈنڈا یا پیمانہ۔ برتن کو رکھ کر کام کرنے کے لئے ایک پٹڑی۔ گھڑے کے نیچے کا پیندا یا لوہے کے توے کی، جسے آسانی سے چاروں طرف گھمایا جا سکے، ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن برتن کو اچھی طرح بنانے کے لئے

ہمیں اُس کی بناوٹ، شکل و رنگ و روپ پر دھیان دینا چاہیئے۔

۱۔ بناوٹ (Fitness)۔ مٹّی کے برتن بناتے وقت ہمیں مندرجہ ذیل امور کا خیال رکھنا چاہیئے:۔

(۱) برتن کا پیندا اتنا بڑا ہو کہ برتن زمین پر سیدھا کھڑا رہ سکے۔

(۲) برتن کی سطح اندر سے ہموار ہو۔ باہر کے نقش یا اُبھارنے کے ڈیزائن ایسے ہوں جن میں نہ تو میل بھر سکے اور نہ اُٹھانے پر ہاتھ میں چُبھیں۔

(۳) برتن کی دیواروں کی موٹائی سب جگہ برابر ہونی چاہیئے۔

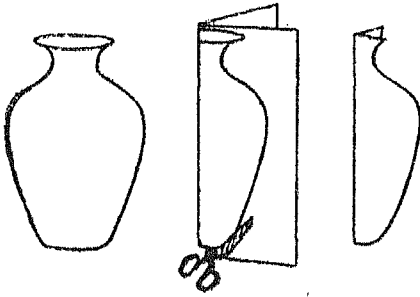
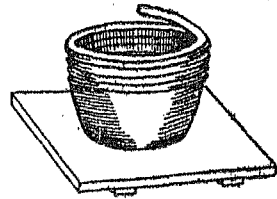
(۴) برتن کا وزن اُس کی جسامت کے وزن سے زیادہ نہیں ہونا چاہیئے۔

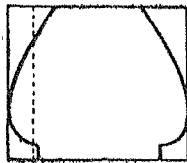
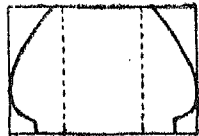
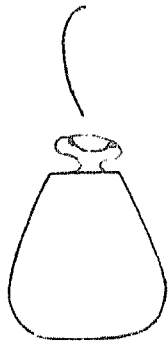
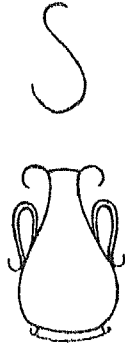
(۵) برتن کا مُنہ یا گردن اُس کے مصرف کے لائق ہونا چاہیئے۔

(۶) برتن کا ہینڈل نہ تو بہت بڑا اور نہ بہت چھوٹا ہونا چاہیئے۔ وہ ایسا ہو جو آسانی سے پکڑا جا سکے۔

ابھی تک ہم نے برتنوں کی بناوٹ پر غور کیا ہے۔ لیکن کسی ایک یقینی بناوٹ کے لئے ہمیں کاغذ پر برتن کی شکل کھینچ لینی چاہیئے اور اُس کھنچی ہوئی شکل کی چوڑائی، اونچائی کے مطابق مٹّی کا برتن بنانا چاہیئے۔ کاغذ پر برتن کی شکل بنانے کا آسان طریقہ تصویر نمبر ۲۲۹ میں دکھایا گیا ہے۔ اگر ہم ایک کھڑی لکیر کھینچ لیں اور کاغذ کو لکیر پر موڑ کر کسی برتن کا خاکہ بنا لیں اور قینچی سے کاغذ کاٹ لیں تو ہمارے سامنے برتن کا ایک صحیح خاکہ آجاتا ہے۔

۲۔ خاکہ (Form)۔ برتن کے خاکے پر برتن کی خوبصورتی کا انحصار ہے۔ اس لئے برتن کی شکل کاغذ پر بناتے وقت مندرجہ ذیل باتوں کا خیال رکھنا ضروری ہے:۔

(۱) برتن کی سب سے زیادہ چوڑائی اُس کی پوری اونچائی کے نصف

تصویر نمبر ۲۲۹

تصویر نمبر ۲۲۸

تصویر نمبر ۲۳۰

تصویر نمبر ۲۳۱

سے اوپر یا نیچے رہنی چاہئے۔ اگر وہ اونچائی کے بیچوں بیچ رہے گی تو برتن کی شکل بھدی معلوم ہوگی۔

(۲) برتن کی چوڑائی اور اونچائی میں ایک خاص مناسبت ہونا چاہئے۔ برتن کی شکل اُس تناسب کے مستطیل میں بنائی جاسکتی ہے۔ (تصویر نمبر ۲۳۰)۔

(۳) بہت سے مصوروں کا خیال ہے کہ ۳ : ۵ یا ۵ : ۸ یا ۸ : ۱۳ یا ۱۳ : ۲۱ کی مناسبتیں اچھی ہوتی ہیں۔ اِنھیں "گولڈن سکشن" کہتے ہیں۔ اِن کی خصوصیت یہ ہے کہ دوسرے تناسب کا پہلا حصّہ پہلے تناسب کے دوسرے حصّہ کے برابر ہوتا ہے اور دوسرا حصّہ پہلے تناسب کے دونوں حصّوں کے جوڑ کے برابر ہوتا ہے۔ اِس طرح تناسب آگے بڑھتا جاتا ہے۔ اِس کے علاوہ اگر بڑے تناسب میں سے چھوٹے تناسب کو گھٹایا جائے تو جو باقی بچے وہ دونوں تناسبوں کا برابر حصّہ نہ ہونا چاہئے۔

(۴) برتن کی شکل کا اُس کی بیچ کی لکیر کے دونوں طرف والی گھماؤ دار یا سیدھی لائن پر انحصار ہے۔ یہ خطوط دماغ پر طرح طرح کے اثر ڈالتے ہیں اور اِس لئے ہم برتن کی شکلوں کے ذریعے اپنے دل کے جذبات ظاہر کرتے ہیں۔

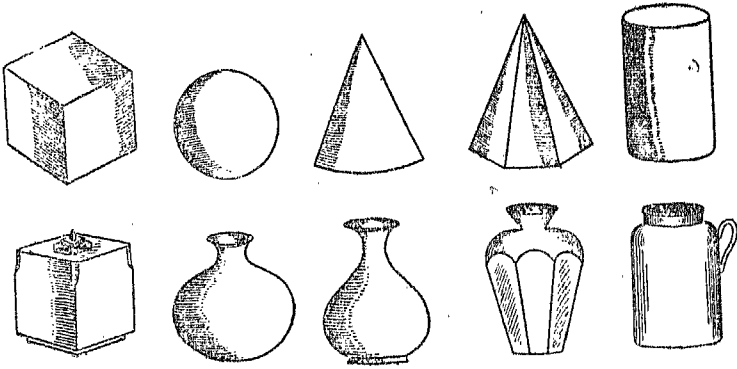
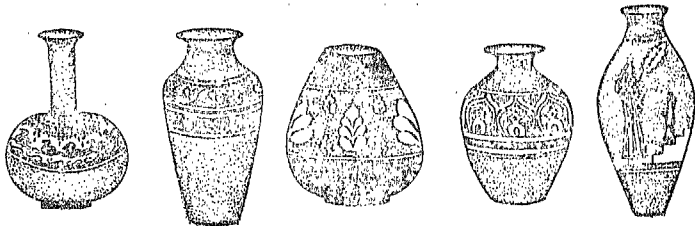
کھڑی اور پڑی لکیر کا برتن (تصویر نمبر ۲۳۱ ا - ب) سکون اور برتری ظاہر کرتا ہے۔ جھکی ہوئی لکیروں کا برتن (تصویر نمبر ۲۳۱ ج) چنچل پن ظاہر کرتا ہے کیونکہ جھکی ہوئی لکیر آدمی کا چلنا ظاہر کرتی ہے۔ (تصویر نمبر ۲۳۱ د)

میں ایک قسم کا ٹھوس پن اور سادگی ہے۔ اس طرح کے برتن مصر کے باشندے بہت بناتے تھے۔ دوہرے گھماؤ دار خطوط کے برتن یونانی بہت بناتے تھے۔ ایسے خطوط، پھول۔ پتّیوں۔ بیل اور ناچ میں زیادہ نظر آتے ہیں۔ تصویر نمبر ۲۳۱ ر گول۔ گھماؤ دار خطوط کے برتنوں میں ایک قسم کی جدّت رہتی ہے اور یہ ایک قسم کا چکّر سا پیدا کر دیتے ہیں۔

(۵) برتنوں کی ٹھوس شکل بھی دماغ پر بہت اثر ڈالتی ہے۔ اُس کی بیرونی لکیر کا مطلب اُس کی ٹھوس شکل کے ساتھ ملاکر سمجھنا چاہیئے۔ مندرجہ ذیل ٹھوس اور اُن کی شکل کے برتن تصویر نمبر ۲۳۲ میں دکھائے گئے ہیں:۔

(۶) کوئی بھی فنی کام اُسی وقت اچھّا سمجھا جاتا ہے جب کہ اُس کا بیرونی خاکہ بالکل واضح نظر آتا ہو۔ اس لئے برتنوں میں یہ ضروری ہے کہ اُن کی بیرونی لکیریں زیادہ گھماؤ دار یا مُڑی ہوئی نہ ہونی چاہئیں۔ اِسی لئے سادے برتن جن میں بہت ہینڈل۔ گردن یا پیندے وغیرہ نہ ہوں، اچھے سمجھے جاتے ہیں۔ ان کے نمونے نیچے کی تصویر نمبر ۲۳۴ میں دکھائے گئے ہیں:۔

(۷) برتن دیکھنے پر برتن ہی معلوم ہونا چاہیئے نہ کہ کسی آدمی یا جانور کی شکل۔ تصویر نمبر ۲۳۵ ا کے برتن دیکھنے میں ٹھیک سمجھے جا سکتے ہیں نہ کہ تصویر نمبر ۲۳۵ ب کے۔

رنگ (Colour)۔ برتنوں کی اچھّائی، بُرائی اُن کے رنگ اور سجاوٹ پر بھی منحصر ہے۔ اس معاملے میں مندرجہ ذیل باتوں کا خیال

تصویر نمبر ۳۳۲

تصویر نمبر ۲۳۳

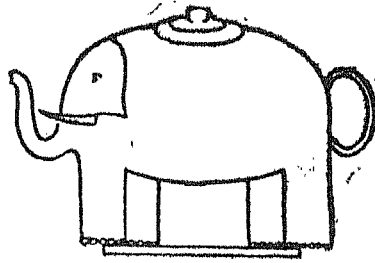
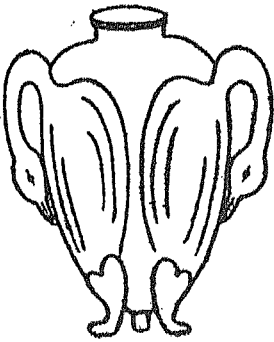
تصویر نمبر ۲۳۴

رکھنا چاہئے:-

(۱) لگائے جانے والے رنگوں کا حسب منشاء اور باقاعدہ استعمال ہو۔ اِس کا مفصّل حال آرٹ میں کیا جائے گا۔

(۲) برتنوں پر سجاوٹ ایسی ہی لکیروں سے ہونی چاہئے جو کہ برتن کی ساخت کے مناسب ہو۔ اِس طرح لکیریں برتن کے خاکے پر زور ڈالیں گی اور برتن خوشنما معلوم ہوگا۔

(۳) رنگ اور سجاوٹ ہماری نگاہ کو اپنی طرف مائل کرے اور اُس کے بعد اپنے اوپر جمائے رکھے۔ (تصویر نمبر ۲۳۴ ا)۔

(۴) گول برتنوں کی سجاوٹ ایسی نہیں ہونی چاہئے جو گولائی میں فرق ڈالے بالکہ سجاوٹ اوپر کے اُصولوں کے مطابق ایسی ہونی چاہئے جو نظر کو برتن کے چاروں طرف لے جانے میں مدد دے۔ اِس کے لئے حاشیہ دار ڈیزائن زیادہ اچھے معلوم ہوں گے۔ (تصویر نمبر ۲۳۴ ج)۔

تصویر نمبر ۲۳۵ (ا)

تصویر نمبر ۲۳۵ (ب)

(۵) اگر برتن کسی جانور کی شکل کا ہے تو وہ برتن معلوم ہو نہ کہ جانور تصویر نمبر ۲۳۵ ا۔ ب دیکھنے سے معلوم ہوگا کہ اس اُصول کے مطابق کون برتن اچھے ہیں۔

(۶) مٹی کے برتن مٹی کے ہی معلوم ہوتے چاہئیں۔ اُن کو دیکھ کر یہ ہرگز نہ معلوم ہونا چاہیئے کہ وہ پتھر۔ دھات یا کسی اور چیز کے بنے ہوئے ہیں۔ اُن کے مُنہ دھات کے برتن کی طرح مُڑے ہوئے نہ ہونے چاہئیں۔

(۷) برتن پر ایسی سجاوٹ نہ ہو جس میں میل بھر جائے یا جو ہاتھ سے پکڑنے میں چُبھے۔ اِس لئے کم اُبھار دار ڈیزائن برتنوں کے لئے اچھے ہوتے ہیں۔

(۸) برتن میں لمبائی یا چوڑائی خاص ہوتی ہے۔ ڈیزائن کو بناتے وقت اِس خصوصیت پر زور دینا چاہیئے۔ یہ اس لئے کہ بورڈر کی چوڑائی کا برتن کی لمبائی یا چوڑائی پر انحصار ہے۔

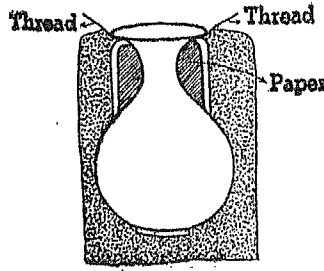
برتن بنانے کا دوسرا طریقہ۔ مندرجہ بالا طریقوں سے ہم صرف ۶ انچ سے زیادہ چوڑائی یا اونچائی کے برتن بنا سکتے ہیں۔ اس طریقے سے ۶ انچ سے

چھوٹے برتن نہیں بن پاتے۔

برتن بنانے کا دوسرا طریقہ "ٹھوس مٹی سے برتن بنانا ہے۔ پہلے گردن اور پیندے کو چھوڑ کر برتن کے بیچ کا حصہ ٹھوس مٹی کا بنا لینا چاہیئے اور اُس کے اندر کی مٹی کو کسی مُڑے ہوئے تار یا ہیر پن سے نکال لینا چاہیئے۔ اِس میں ہمیں خیال رکھنا چاہیئے کہ اندر کی مٹی نکالتے وقت اوپر کا حصہ دب کر بگڑنے نہ پائے اور برتن کی دیوار کی موٹائی یکساں رہے۔ اس کے لئے برتن کے چاروں طرف کپڑا لپیٹ دیں اور اُسے تھوڑا خشک ہو جانے دیں۔ بعد میں جب برتن کے بیچ کا حصہ بن کر تیار ہو جائے تو اُس میں گردن۔ پیندے اور ہینڈل کے سیل بٹ کر پہلے طریقوں سے لگائے جا سکتے ہیں۔

تیسرا طریقہ۔ دوسرے طریقے سے ۲۔ اِنچ سے لے کر ۶۔ اِنچ تک کے برتن بنائے جا سکتے ہیں۔ ۲۔ اِنچ سے چھوٹے برتن ہم اپنے انگوٹھے اور اُنگلیوں کی مدد ہی سے بنا سکتے ہیں۔ اِس طریقے سے ہم کو اُنگلیوں اور انگوٹھوں سے مٹی پھیلا کر شکل بنانی پڑتی ہے۔ یہ طریقہ مٹی کے کام کا اصلی جزو ہے کیونکہ اِس کے ذریعہ ہم چیز میں خوشنمائی پیدا کر سکتے ہیں۔

چوتھا طریقہ۔ سانچے سے برتن بنانا۔ برتن بنانے کے لئے عام طور سے دو طرح کے سانچے کام میں لائے جاتے ہیں۔ معمولی برتن گھڑے و گملے وغیرہ ایک ٹکڑے کے سانچے سے بنتے ہیں۔ اِس کو استعمال کرنے کا طریقہ یہ ہے کہ جو برتن بنانا ہو اُس کے باہر کی طرف مٹی کی پتلی یکساں تہ راکھ لگا کر چاروں طرف لگادی جاتی ہے پھر اُس کو برتن پر سے ہٹا کر تھوڑا سوکھنے کے بعد تھپک کر یا ٹھیل کر یکساں کیا جاتا ہے۔ جس برتن کا بیرونی خاکہ اچھا بنانا ہوتا ہے اُس کے لئے دو ٹکڑوں کا سانچہ کام میں لایا جاتا ہے۔

جس برتن کا ہمیں سانچہ بنانا ہو پہلے اُس کے بیچوں بیچ اونچائی یا چوڑائی، جو بھی زیادہ ہو، کے رُخ پر پنسل سے ایک نشان بنا دینا چاہیے۔ پھر ایک باریک مضبوط تاگا نشان کو ہر جگہ چھوتا ہوا لگا دینا چاہیے۔ تاگا لگاتے وقت خیال رکھنا چاہیئے کہ اس کے دونوں سرے برتن کے پیندے یا اُس کے مُنہ کی طرف

تصویر نمبر ۲۳۶

رہیں۔ (تصویر نمبر ۲۳۶) تاگا لگ جانے کے بعد مٹّی کی نصف اِنچ موٹی تہ لگا دینی چاہیئے۔ برتن کے بیچ کی جگہ میں اُس مقام کے برابر ایک کاغذ کا ٹکڑا رکھ دینا چاہیئے اور پھر دوسرے حصّے پر بھی مٹّی کی نصف اِنچ موٹی تہ لگانی چاہیئے۔

سانچے میں برتن ڈھالتے وقت مٹّی کی سطح یکساں اور چکنی کرلینی چاہیئے اور مٹّی کو سانچوں میں اِس طرح دبانا چاہیئے جس سے مٹّی کی سطح سانچے کی سطح سے اچھی طرح مل جائے۔ ایک ٹکڑے میں مٹّی کے کنارے کچھ اوپر اُٹھے رہنے چاہئیں تاکہ دونوں ٹکڑے جُڑ نہ جائیں۔ برتن تیار ہو جانے پر کنارے کے اوپر نکلی ہوئی مٹّی کو چاقو سے چھیل کر پانی لگا کر یا ہاتھ سے یکساں کیا جاسکتا ہے۔

پانچواں طریقہ۔ چاک سے برتن بنانا۔ چاک کے مرکز پر ایک ٹیلا سا جما دیا

جاتا ہے اور چاک کو بہت زور سے گھما کر انگوٹھے کی مدد سے برتن بناتے ہیں۔ اس کام کے لئے انگلی۔ گیلا کپڑا۔ لکڑی کا ٹکڑا۔ چاقو یا بیچ سے گھسی سیپی کام میں لا سکتے ہیں۔

برتنوں پر ڈیزائن بنانے کے طریقے

(۱) کھود کر ڈیزائن بنانا۔ پہلے برتن پر پنسل یا اور کسی چیز سے ڈیزائن بنا لئے جاتے ہیں۔ اس کے بعد تیز چاقو یا کیل سے کھود کر خطوط کے اوپر کی مٹی نکال دی جاتی ہے۔ برتن کے چاروں طرف برابر کی دوری پر لائن کھینچنے کے لئے پنسل والے ہاتھ کو برتن پر جما کر رکھنا چاہیئے اور دوسرے ہاتھ سے برتن کو اسی جگہ پر گھماتے سے ایسی لائن آسانی سے بن جاتی ہے۔

(۲) بھر کر ڈیزائن بنانا۔ برتن پر پہلے کھود کر ڈیزائن بنا لئے جاتے ہیں۔ پھر دوسرے رنگ کی مٹی اس میں بھر دی جاتی ہے۔ رنگین مٹی وغیرہ برتن پکانے سے پہلے لگائی جاتی ہے۔ لیکن سیمنٹ اور سنہرا پاؤڈر وغیرہ پکانے کے بعد بیل بوٹوں میں بھرے جاتے ہیں۔

(۳) ٹھپّے سے ڈیزائن بنانا۔ ٹھپّے بنانے کے لئے ہمیں پہلے ڈیزائن خود بنانا ہوتا ہے۔ اس کے بعد اس کے سانچے بنا کر ٹھپّے کی طرح کام میں لائے جا سکتے ہیں۔

(۴) اُبھار دار ڈیزائن بنانا۔ یہ ڈیزائن تین طرح کے ہوتے ہیں۔

(۱) نیچے اُبھار دار ڈیزائن۔ ڈیزائن پہلے کاغذ پر پنسل سے بنانا ہوتا ہے۔ اس کے بعد برتن کی گیلی سطح پر عکس اتار لیا جاتا ہے۔ کاغذ کو اتار دینے پر معلوم ہوگا کہ ڈیزائن تھوڑا اُبھار دار ہو گیا ہے، جس کے کچھ حصّوں کو دبا کر زیادہ

صاف کیا جا سکتا ہے۔

(۳) نیچ کا اُبھار دار ڈیزائن۔ نیچے اُبھار دار ڈیزائن میں اگر زیادہ مٹی لگا کر ڈیزائن کی باریکیوں کو پورا کیا جائے تو وہ ڈیزائن اور زیادہ خوبصورت ہو جائے گا۔

(۴) اونچے اُبھار دار ڈیزائن۔ پہلے کی طرح نیچے اُبھار دار ڈیزائن بنانے ہونگے اور بعد میں اُن میں اتنا اُبھار دکھاتا ہوگا جس سے اُن کی نصف اونچائی برتن کے اوپر آگے کو اُبھری ہوئی نظر آئے۔ اُبھار دار ڈیزائن کے لئے زیادہ تر مٹی جوڑنی چاہیئے۔ جہاں تک ممکن ہو مٹی کاٹ کر نکالنے کا بندوبست نہیں کرنا چاہیئے۔

(۵) چپٹے اُبھار دار ڈیزائن۔ مٹی کی ایک پتلی سطح بنا کر اُس میں ڈیزائن کے مطابق مٹی کاٹ کر نکال دی جاتی ہے اور پھر اُسے گیلے برتن کی سطح پر چپکا دیا جاتا ہے۔ کنارے چاقو سے کاٹ کر صاف کئے جا سکتے ہیں۔ کسی چیز کو اُس کی شکل کے اُبھار کے موافق ڈھال کر بھی بنایا جا سکتا ہے۔ اِس طرح کے ڈیزائن کو بیس ریلیف (Base relief) کہتے ہیں۔

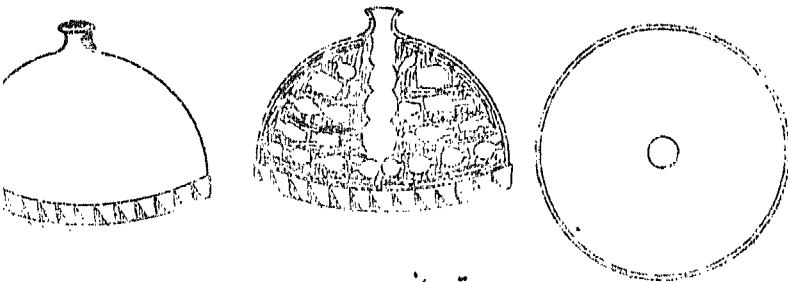
جالی دار ڈیزائن۔ برتن کے اوپر ڈیزائن بنا لیا جاتا ہے اور اُس کے کچھ حصے چاقو سے کاٹ کر الگ نکال دئے جاتے ہیں۔ اِس سے برتن کے اوپر خوشنما جالی بن جاتی ہے۔

برتنوں کی نگرانی۔ جہاں تک ممکن ہو برتن کو ایک ہی دن میں بنا لینا چاہیئے نہیں تو اُسے بھیگے کپڑے سے ڈھک کر دوسرے دن کے لئے گیلا رکھنا چاہیئے۔ اگر برتن کا کچھ حصہ سوکھنے لگا ہو تو اُس کو چاقو سے کاٹ کر نکال دینا چاہیئے یا چاقو سے کھرچ کر کناروں کو کھردرا کر کے بنانا چاہیئے۔ سجاوٹ کا کام گیلے برتن پر ہی ہونا ضروری ہے۔ برتن تیار ہو جانے کے بعد

چار روز تک ڈھکے ہوئے حوض میں رکھا رہنا چاہئے۔ اِس کے بعد چار روز سایہ میں رکھے رہنے کے بعد برتن کو دھوپ میں سُکھایا جا سکتا ہے۔

برتنوں کا پکانا

(۱) کھلی آگ میں برتن پکانا۔ پہلے برتنوں کو ایک بڑی ناند میں ریت کی تہ لگا کر بھر دیا جاتا ہے۔ اوپر سے اُس کا مُنہ کپڑے سے بند کر کے گیلی مٹی کی ایک تہ لگا دی جاتی ہے۔ اسے سوکھنے پر تیز جلتی ہوئی آگ میں چھ گھنٹے تک رکھنا چاہئے۔ ناند کے ٹھنڈا ہو جانے پر اُس میں سے برتن نکال لینے چاہئیں۔

(۲) کمھار کی بھٹی۔ یہ کڑھائی کی شکل کا گڑھا ہوتا ہے جو حسب ضرورت زمین میں کھود لیا جاتا ہے۔ اِس میں اینٹ یا ٹوٹے برتنوں کی ایک تہ بچھا دی جاتی ہے اور بعد میں راکھ یا خشک مٹی سے ہموار کر دیا جاتا ہے تاکہ بھٹی جلنے پر زمین کی بھاپ برتنوں پر اثر نہ کرے۔ بھٹی میں اوپلے یا کنڈے بچھا کر بھاری برتن نیچے اور ہلکے اوپر رکھنے چاہئیں۔ بیچ میں تھوڑی جگہ چھوڑ کر تلے ٹوٹے

تصویر نمبر ۲۳

ہوئے تین چار برتن ایک دوسرے کے اوپر رکھنے چاہئیں۔ یہ برتن ایک چمنی کا کام دیں گے۔ اِس کے بعد اوپلے اور برتنوں کی تہ ایک دوسرے کے اوپر لگاتے چلے جانا چاہیئے۔ اِس سارے ڈھیر کو چاروں طرف سے اوپلوں سے ڈھک دیا جاتا ہے اور گوبر یا خشک پتیاں جلاکر گیلی مٹی سے چاروں طرف سے بند کردیا جاتا ہے۔ چاروں طرف چار سوراخ کردئے جاتے ہیں اور باہر کی طرف سب سے نیچے چاروں طرف کھڑی اینٹوں کی ایک قطار لگادی جاتی ہے۔ جس کے سوراخ مرضی کے مطابق کھولے یا بند کئے جاسکتے ہیں۔ بعد میں چمنی والے سوراخ میں تھوڑی آگ ڈال دی جاتی ہے۔ جب آگ خوب جلنے لگتی ہے تو سوراخ مرضی کے مطابق بند کردئے جاتے ہیں۔ اِس طرح آگ بھٹی میں ۴۸ گھنٹے تک جلتی رہنی چاہیئے جو کہ کل ۷۲ گھنٹے میں جل کر ٹھنڈی ہوجاتی ہے۔ تصویر نمبر ۲۳ (ج) (د) میں بھٹی کا اوپر اور سامنے سے دیکھنے کا حصّہ دکھایا گیا ہے۔

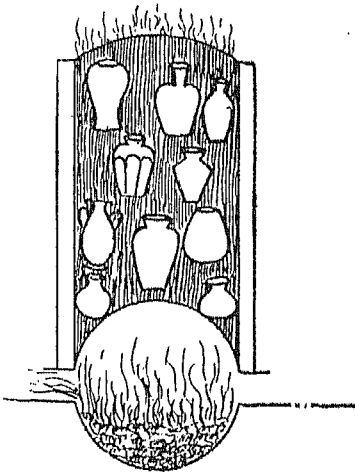
بھٹی کی نگرانی۔

۱۔ سب سے بھاری برتن نیچے کی تہ میں ہوں اور سب کا مُنہ باہر کی طرف ہونا چاہیئے۔

۲۔ بڑے برتنوں کے اندر اُپلوں کو توڑ کر بھر دینا چاہیئے۔

۳۔ آگ بہت تیز نہیں جلنی چاہیئے۔ سوراخوں کو کھولنے اور بند کرنے سے یہ ٹھیک کیا جاسکتا ہے۔

۴۔ جلتی بھٹی کے اندر تھوڑا چُوناڈال دینے سے برتن آسانی سے پک جاتے ہیں۔ بھٹی کا درجۂ حرارت ۱۰۵۰ سے لے کر ۱۱۵۰ ف۔ ہ تک ہوتا ہے۔

سستی اور ٹکاؤ بھٹی۔ ناند کی شکل کا اور ایک بڑی ناند کے برابر بڑا گڑھا زمین میں بنا لینا چاہیئے اور گڑھے کے چاروں طرف مٹی کی ۶۔ انچ اونچی دیوار بنانی چاہیئے اور ایک بڑی ناند کو اُس گڑھے پر پلٹ کر رکھ دینا چاہیئے۔ ناند رکھتے وقت ایک طرف "۶×"۸ کا ایک حصہ کھُلا رکھنا چاہیئے۔ اُس ناند میں ۷ سے ۱۱ تک سوراخ بنا دینے چاہئیں۔ یہ سوراخ قریب آدھ انچ کے ہوں۔ اب ۶۔ انچ کی دیوار کو اور اونچی کرنا چاہیئے جس سے ناند کے اوپر ایک مخروط نما شکل بن جائے (تصویر نمبر ۲۴۳) اس دیوار کی اونچائی ۳ یا ۴ فیٹ ہونی چاہیئے۔ ناند کے اندرونی حصہ میں فائر پروف مٹی لگائی جا سکتی ہے۔ جب بھٹی اچھی طرح سوکھ جائے تو ناند کے اوپر بنے ہوئے مخروط میں کچے برتنوں کو رکھنا چاہیئے۔ ناند کے ایک طرف جو کھُلا حصہ چھوڑا گیا ہے، اُسی کے ذریعہ ناند کے اندر آگ جلانا چاہیئے جو کچے برتن اوپر رکھے گئے ہیں اُنھیں یا تو ٹوٹے برتنوں سے یا کسی ناند سے ڈھک دینا چاہیئے اور ایک سوراخ کر دینا چاہیئے جس سے دھواں باہر نکل سکے۔ جب آگ ۸ گھنٹے تک برابر جل چکے تو کھُلے ہوئے حصہ کو بند کر دینا چاہیئے اور بھٹی کو ٹھنڈی ہونے دینا چاہیئے۔ اس کے بعد برتنوں کو باہر نکال لینا چاہیئے۔

تصویر نمبر ۲۴۳

ٹوٹے برتن جوڑنے کے طریقے۔

۱۔ سجاوٹ کے برتن جوڑنے کا طریقہ۔ گوند۔ بیل گری اور میتھی تینوں ہم وزن لے کر اچھی طرح پیس لینا چاہیئے۔ ایک رات پانی میں بھگو لینے کے بعد اس گھول سے تگونا پکی ہوئی مٹی کا باریک سفوف (کپڑے میں چھان کر) اس میں ڈال کر ایک لُبدی بنا لینا چاہیئے۔ برتن کو جوڑنے کے لئے اُس کے ٹوٹے ہوئے کناروں کو پانی سے بھگو کر یہ لُبدی لگا دینی چاہیئے اور کناروں کو ملا کر سوکھنے دینا چاہیئے۔ یہ جوڑ کافی مضبوط ہوتا ہے۔ لوہے کی ریتی سے رگڑنے پر بھی نہیں ٹوٹتا۔ لیکن پانی میں رکھنے سے کھُل جاتا ہے۔ اِس لئے جوڑ ہموار کرتے کے لئے پانی استعمال کیا جا سکتا ہے۔

۲۔ پانی کا پکّا جوڑ۔ برتن کے ٹوٹے ہوئے کناروں کو آگ پر گرم کر کے اگر چپڑا یا لاکھ لگا دیا جائے اور کناروں کو ملا کر ٹھنڈا ہوتے دیا جائے تو برتن جُڑ جاتا ہے۔ لیکن گرم پانی رکھنے سے کھُل جاتا ہے۔

۳۔ ہلکی آنچ یا گرم پانی کا پکّا جوڑ۔ ایک حصّہ سیمنٹ اور تین حصّہ ریت کی پانی میں لُبدی بنا کر جوڑنے سے برتن کافی مضبوط جُڑ جاتا ہے۔ برتن جوڑنے سے پہلے اُس کے کناروں کو پانی سے گیلا کر لینا چاہیئے۔

۴۔ لکڑی ایبونائٹ و کانچ وغیرہ جوڑنے کا پکّا مسالہ۔ پھول میدہ کو پانی میں آٹے کی طرح گوندھ لینا چاہیئے اور تھوڑی دیر رکھنے کے بعد بہت سے پانی میں خوب دیر تک متھ لینا چاہیئے۔ متھنے پر ایک جھلّی نکل آئے گی۔ اُس جھلّی کو پُرانے گڑ اور بلا بجھے چونے کے ساتھ پانی ڈال کر آنچ پر لیئی کی طرح پکا لینا چاہیئے۔ یہ مسالہ سریش سے کہیں زیادہ پکّا ہوتا ہے۔

برتنوں کے رنگ۔

پکے ہوئے برتنوں پر لگانے کے رنگ۔ لکھنؤ، امروہہ، گونڈہ اور سیتاپور کے علاوہ اور کہیں سے برتنوں پر پکنے کے بعد رنگ نہیں لگایا جاتا۔

(ا) لال۔ گیرو۔ ہرمزی۔ سیندور یا ٹیسو کے پھول اور چونے سے بنتا ہے۔
(ب) پیلا۔ پیوڑی۔ رام رج اور ہڑتال سے بنتا ہے۔
(ج) نیلا۔ نیل۔ توتیا اور لاجورد سے بنتا ہے۔
(د) ہرا۔ سیم کی پتیوں کو پیس کر بنایا جاتا ہے۔

ناگ پھنی کا پھول۔ ٹیسو کا پھول۔ مہندی۔ جامن۔ ہارسنگھار اور ببول وغیرہ سے بھی بہت قسم کے رنگ نکالے جاتے ہیں۔ اگر برتن پر پہلے سفیدی نہیں کی گئی ہے تو ان برتنوں کو ان رنگوں میں سفیدہ ملا کر مندرجہ ذیل طریقوں کے مطابق کام میں لانا چاہیئے:۔

(اس قسم کے رنگ بازار میں پردہ رنگنے کے رنگ ڈسٹیمپر یا پاوڈر کلرس کے نام سے ملتے ہیں)۔

۱۔ ٹیمپرا رنگ۔ گوند کے پتلے پانی میں اوپر بتائے ہوئے کوئی بھی رنگ ملا کر برش سے برتن کے اوپر لگائے جا سکتے ہیں۔ ان میں سوکھنے پر کوئی چمک نہیں ہوتی۔ یہ رنگ صرف خوبصورتی کے رنگ ہیں اور ملائم کپڑے سے رگڑنے پر ان میں ایک نفیس چمک بھی آجاتی ہے۔ لیکن پانی لگنے سے یہ پھر خراب ہو جاتی ہے۔

۲۔ ایگ ٹیمپرا۔ اوپر دئے ہوئے رنگ انڈے کی سفیدی اور پانی (۱:۳) کے نسبت میں ملا کر کام میں لائے جا سکتے ہیں۔ یہ رنگ کچے برتن کے اوپر بھی کئے جا سکتے ہیں۔ اِس سے برتن مضبوط ہو جاتا ہے۔ سوکھ جانے کے بعد کسی

چکنی چیز یا کانچ سے گھوٹنے سے برتنوں پر ایک چمکدار پالش آجاتی ہے۔ یہ رنگ بہت دنوں تک اپنی چمک قائم رکھتا ہے اور اس میں کوئی دراڑ یا بلبلے بھی پیدا نہیں ہوتے۔ اس رنگ میں سرکہ اور کوپل وارنش ملا دینے سے چمک آجاتی ہے۔

۳۔ آئل پینٹ۔ اوپر دیئے ہوئے خشک رنگوں کو السی کے تیل یا گیلے تیل کے سفیدے میں جو بازار میں ملتا ہے ملا کر کام میں لایا جا سکتا ہے۔ مٹی کا تیل رنگ کو پتلا کرنے کے کام میں لایا جاتا ہے۔ اس رنگ سے غیر چمکدار رنگ بنتا ہے جو پانی سے نہیں گھلتا۔ لیکن گرد جمنے سے خراب ہو جاتا ہے۔

۴۔ اسپرٹ وارنش۔ ایک بوتل میں ایک تہائی حصہ چپڑا یا صاف کیا ہوا لاکھ لے کر اسپرٹ سے اوپر تک بھر دو۔ دھوپ میں تھوڑی دیر رکھنے کے بعد چپڑا پگھل جاتا ہے اور اوپر بتائے ہوئے رنگ اس میں ملا کر کام میں لائے جا سکتے ہیں۔ یہ خیال رکھنا چاہیئے کہ بوتل کا رک بند کر کے دھوپ میں رکھی جائے۔ یہ وارنش لکڑی کے اوپر زیادہ لگائی جاتی ہے۔

۵۔ کوپل وارنش۔ تھوڑی سی رال اور اسی کے برابر السی کا تیل لے کر ہلکی آنچ پر اسے پگھلا لینا چاہیئے۔ اس کے بعد رال سے تین گنا بیروزہ اس پر ڈال کر ہلکی ہلکی آنچ سے اسے بھی پگھلا لینا چاہیئے۔ ان سب کے پگھل جانے پر اسے آنچ سے اٹھا کر آٹھواں حصہ تارپین کا تیل اور حسب ضرورت مٹی کا تیل ڈال کر پتلا کر لینا چاہیئے۔ یہ حل وارنش کا کام دیتا ہے اور مندرجہ بالا خشک رنگ بھی اس میں ڈال کر کام میں لائے جا سکتے ہیں۔

۶۔ موم کی وارنش۔ تارپین اور اسپرٹ برابر برابر لے کر اور ان دونوں کے برابر صاف سفید موم کو ہلکی آنچ میں پگھلا کر سب کو ایک جگہ حل کر لینا چاہیئے اور پھر جیسے رنگ کی وارنش بنانی ہو اسی قسم کا کپڑا رنگنے والا رنگ ڈال کر تیار کیا

جا سکتا ہے۔ زیادہ تر سیاہ اور بھورا رنگ کام میں لایا جاتا ہے۔ سیاہ رنگ کے لئے کاجل ڈالنے کی ضرورت ہوتی ہے اور سفید پالش کے لئے کوئی رنگ ڈالنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہ پالش جوتے اور چمڑے پر بھی کی جا سکتی ہے۔

۷۔ **برتنوں پر ابری کا رنگ کرنا**۔ یہ رنگ بالکل اُسی طریقے سے کئے جاتے ہیں۔ جیسے کاغذ کی ابری بنائی جاتی ہے۔ برتن کے اوپر پہلے نمبر ۳ کے قاعدے کے مطابق کوئی ایک رنگ لینا چاہئے۔ خشک ہو جانے کے بعد کسی گہرے برتن کو اُس کی نصف اونچائی تک پانی سے بھر لینا چاہئے اور نمبر ۳ یا ۵ کے اچھے طرح طرح کے رنگوں کو مٹی کے تیل میں ملا کر پانی کے اوپر چھڑک دینا چاہئے۔ کسی لکڑی سے پانی کو ہلانے پر اُن رنگوں کی پانی پر لہریں سی دوڑنے لگیں گی۔ اب برتن کو آہستہ سے اُس میں ڈبو کر نکال لینا چاہئے۔ اس سے پانی کی سطح کے اوپر کا سب رنگ برتن کی سطح سے اوپر آ جائے گا۔ سوکھنے کے بعد نمبر ۴۔ ۵ یا ۶ کی وارنش کی جا سکتی ہے۔ یہ رنگ کاغذ۔ پنسل۔ ہولڈر۔ مٹی کے برتن۔ لکڑی یا دھات کسی پر بھی کیا جا سکتا ہے۔

۸۔ **کاسنے کا رنگ**۔ پہلے برتن کو کالا اور پیلا رنگ لینا چاہئے۔ اس سے ایک طرح کا بھورا رنگ ہو جائے گا۔ کالے رنگ کی مقدار بہت کافی ہونی چاہئے۔ رنگ کے سوکھنے سے پہلے ہی ایک کپڑے میں تھوڑا سا سنہرا پاؤڈر لے کر پوٹلی سے اُس پر تھوڑا تھوڑا چھڑک دینا چاہئے۔ یہ رنگ بہت باریک ذروں میں رنگ کے اوپر بیٹھ جائے گا۔ جس سے برتن کے اوپر دھات کا سا رنگ آ جائے گا۔ سنہرے پاؤڈر کی جگہ اسی طرح روپہلا پاؤڈر بھی کام میں لا سکتے ہیں۔ بعد میں اس رنگ پر کوئی بھی وارنش کی جا سکتی ہے۔ سنہرے اور روپہلے پاؤڈر وارنش کے اندر ملا کر بھی معمولی رنگ کی طرح استعمال کئے جا سکتے ہیں۔

۹۔ برتن کے اوپر وارنش سے کانچ کی سی چمک لانا۔ پہلے برتن کو نمبر ا یا ۲ سے رنگ دینا چاہیئے۔ اس کے بعد نمبر ۴ یا نمبر ۵ کی وارنش کی کئی تہ ایک دوسرے کے اوپر لگانی چاہیئیں تاکہ وارنش کی ایک موٹی تہ برتن کے اوپر جم جائے۔ گیلی وارنش کے اوپر دوسری تہ نہیں لگانی چاہیئے۔ ایک دو دن سوکھ جانے کے بعد ریگ مال سے رگڑ کر اُس کو اور ایک سا کر لینا چاہیئے۔ پھر ایک ملائم کپڑے کو السی کے تیل میں بھگو کر پوری سطح کو چکنا کر لینا چاہیئے۔ اس کے بعد تازی وارنش لے کر ایک تہ اور کر دینی چاہیئے۔ سوکھ جانے کے بعد ریشمی کپڑے کو اسپرٹ میں بھگو کر رفتہ رفتہ اتنا رگڑنا چاہیئے کہ برتن میں مُنہ دکھائی دینے لگے۔ نمبر ۳ کے رنگ پر وارنش کبھی کام میں نہ لانا چاہیئے۔

۱۰۔ رنگوں کا چھڑکنا۔ اگر کچھ رنگوں کو ایک دوسرے کے اوپر چھوٹی چھوٹی بندیوں کی شکل میں چھڑکا جائے تو وہ بہت خوشنما معلوم ہوتی ہیں۔ اس کے لئے نمبر ا و ۳ کے رنگ کام میں لائے جا سکتے ہیں۔ رنگوں کے سوکھنے کے بعد کوئی بھی وارنش کی جا سکتی ہے۔ رنگ چھڑکنے کے لئے نیچے دی ہوئی چیزیں کام میں لائی جا سکتی ہیں:۔

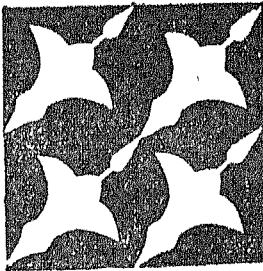
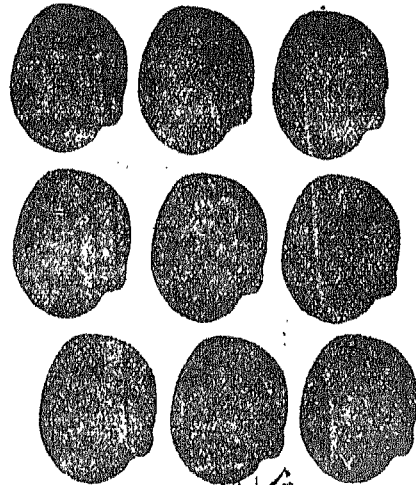
(ا) **دانت مانجھنے کا پرانا برش۔** تیار کئے ہوئے رنگ میں برش کو ہلکا سا ڈبو کر نکال لیتے ہیں۔ برش کے اندر رنگ اتنا زیادہ نہیں لینا چاہیئے کہ وہ ٹپکنے لگے۔ اس کے بعد انگلی سے، پنسل سے یا ہولڈر کی پیٹھ سے برش کے بالوں میں لگے ہوئے رنگ کو رفتہ رفتہ برتن کے اوپر چھڑکنا چاہیئے۔ جس سے رنگ چھوٹے چھوٹے ذرّوں کی شکل میں برتن کے اوپر گرے۔ اس سے اسٹینسل یا قدرتی پھول، پتّیاں بھی برتن کی سطح کے اوپر لگا کر رنگی جا سکتی ہیں۔

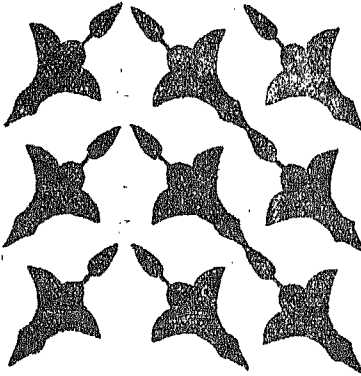
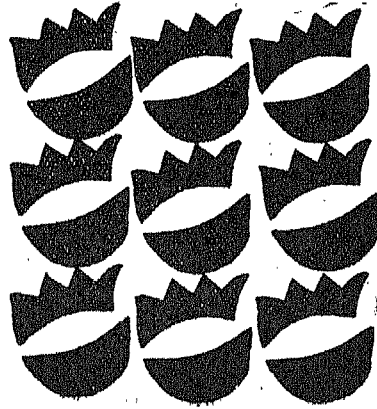
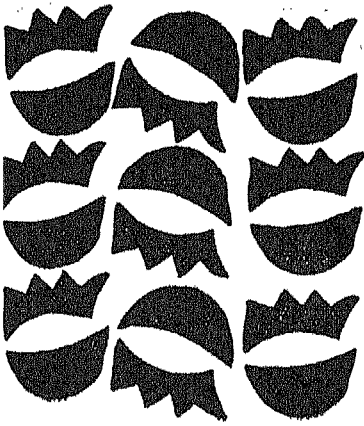
(ب) **مُنہ۔** لوہے کی دو نلیاں لو جن میں ایک پتلی اور لمبی، دوسری موٹی

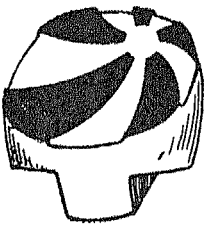
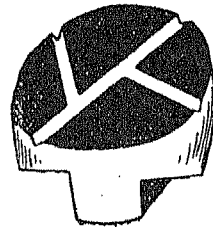
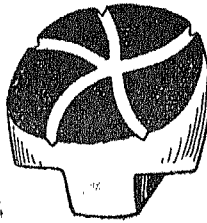
اور چھوٹی ہو۔ یہ ایک دوسرے کے سرے پر جُڑی ہوتی ہے اور کسی بھی طرف موڑی جاسکتی ہے۔ پہلی نلی کو رنگ کی پیالی میں رکھ کر دوسری نلی کے ذریعے مُنہ سے پھونک مارنے سے رنگ کی چھوٹی چھوٹی بوندیں برتن کے اوپر گرائی جاسکتی ہیں۔

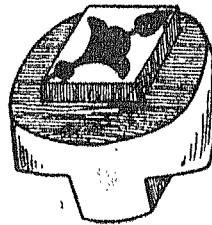
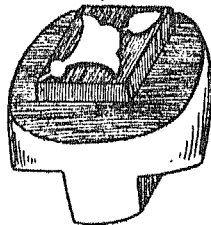
(ج) پانی کا پھوہارا۔ یہ بھی بڑی بڑی چیزوں کے لئے کام میں لایا جاسکتا ہے۔ لیکن اس میں ایک دم زیادہ رنگ گرنے کا ڈر رہتا ہے اور بہت سا رنگ خراب جاتا ہے۔

آلو کے ٹھپّوں کی چھپائی

اکثر سب ہی لڑکوں کے دل میں یہ خواہش رہتی ہے کہ وہ کوئی نہ کوئی ڈیزائن تیار کریں۔ یہ خواہش بہت قوی ہوتی ہے۔ اس جذبے کو مناسب راستے پر

شکل نمبر ۲۴۰ شکل نمبر ۲۳۹

لے جانے کے لئے تھوڑے بہت اشارات کی ضرورت ہے۔ ڈیزائن کی تعریف بتانا مشکل ہے۔ ایک اچھا ڈیزائن وہی کہا جا سکتا ہے جو کہ ہمارے جذبات کو ظاہر کرے اور جس کی لکیریں اور ترتیب خاص طور سے ایک دوسرے سے تعلّق رکھتی ہوں۔ یہ سب اُسی وقت ہو سکتا ہے جب کہ سادے سادے نمونے ایک سلسلے میں رکھے جائیں۔ ڈیزائن بنانے کے لئے کسی بھی شکل کو لیا جا سکتا ہے۔ مشق ہو جانے پر پیچیدہ شکلوں سے بھی بہت خوشنما ڈیزائن بنائے جا سکتے ہیں۔

ڈیزائن بنانے کی مشق شروع کرنے کے لئے سب سے آسان طریقہ آلو کاٹ کر اُس کے ٹھپّے بنانا ہے۔ ان ٹھپّوں کو سلسلے سے چھاپنے سے ایک خوشنما ڈیزائن بن جاتا ہے۔ جیسا کہ تصویر نمبر ۲۳۹ سے ۲۴۱ تک میں دکھایا گیا ہے۔ آلو کا ٹھپّہ ایک چھوٹا بچہ بھی بنا سکتا ہے۔ اس کے لئے زیادہ سامان کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ایک سڈول شکل کا آلو اور ایک معمولی چاقو سے کام چل جاتا ہے۔ آلو کو چوڑائی کی طرف سے اس طرح کاٹو کہ دونوں پتلے ایک سطح میں ہوں۔ سطح کے اونچا نیچا ہونے پر بلاک ٹھیک نہیں چھپے گا۔ آلو کے دونوں ٹکڑے ایک سے نہیں کٹ سکتے ہیں۔ ان میں کچھ نہ کچھ فرق رہ ہی جاتا ہے۔ سب سے پہلے لڑکوں کو یہ محسوس کرانا چاہئے کہ آلو

شکل نمبر ۲۴۲

شکل نمبر ۲۴۲

شکل نمبر ۲۴۳

شکل نمبر ۲۴۴

شکل نمبر ۲۴۵

شکل نمبر ۲۴۶

شکل نمبر ۲۴۷

کے سادے ٹھپّے کو دُہراتے ہوئے چھاپنے سے بھی خوشنما نمونہ تیار ہو جاتا ہے۔ دیکھو نمونہ شکل نمبر ۲۴۲، نمبر ۲۴۳۔ دوسرا نمونہ اسی ٹھپّے کو چوکور کاٹ کر بنایا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ شکل نمبر ۲۴۴ میں دکھایا ہے۔ اس چوکورے میں دو ٹیڑھی ٹیڑھی لکیریں نمونے کے موافق کاٹ لو اور ان لکیروں کے بیچ کے حصّے کو چاقو سے علیٰحدہ کر دو۔ اب اسے چھاپتے ہوئے دُہراؤ۔ آلو کے ٹھپّے کی سطح پر برش سے رنگ یا سیاہی لگا دو یا اُسے اُلٹ کر گیلے رنگ پر رکھ کر اُٹھا لو اور کاغذ پر چھاپ لو۔ کوئی بھی رنگ کام میں لایا جا سکتا ہے۔ آلو کے کچھ بلاک تصویر نمبر ۲۴۴ سے نمبر ۲۴۷ تک میں دیئے ہوئے ہیں۔ اسی طرح مرضی کے مطابق اور بھی دوسرے نمونے تیار کیے جا سکتے ہیں۔ اوپر کے ٹھپّوں میں لکیردار کاٹے حصّے کو چاقو سے کچھ گہرائی پر نکال کر علیٰحدہ کر دینا چاہیئے۔

نوٹ۔ آلو کے بلاک جلدی خراب ہو جاتے ہیں۔ کچھ دن تک اُن کو گیلے کپڑے میں لپیٹ کر رکھ سکتے ہیں۔ بلاک ربڑ کے چھوٹے ٹکڑوں سے بھی بن سکتے ہیں اور وہ ہمیشہ رکھے بھی جا سکتے ہیں۔ لیکن ربڑ کا کاٹنا اتنا آسان نہیں ہوتا جتنا کہ آلو کا۔ ربڑ کے کاٹنے میں زیادہ سہولت برتنی پڑتی ہے۔

نوٹ۔ ٹھپّے پر کھنچے ہوئے خطوط کے آس پاس کی سطح کو جب چاقو سے نکال دیتے ہیں تو اُسے دبا ہوا کہتے ہیں اور جب کھنچے ہوئے خطوط کو نکال دیتے ہیں تو وہ اُبھرا ہوا کہلاتا ہے۔ کیونکہ نکالے ہوئے حصّوں میں رنگ نہیں لگتا ہے۔

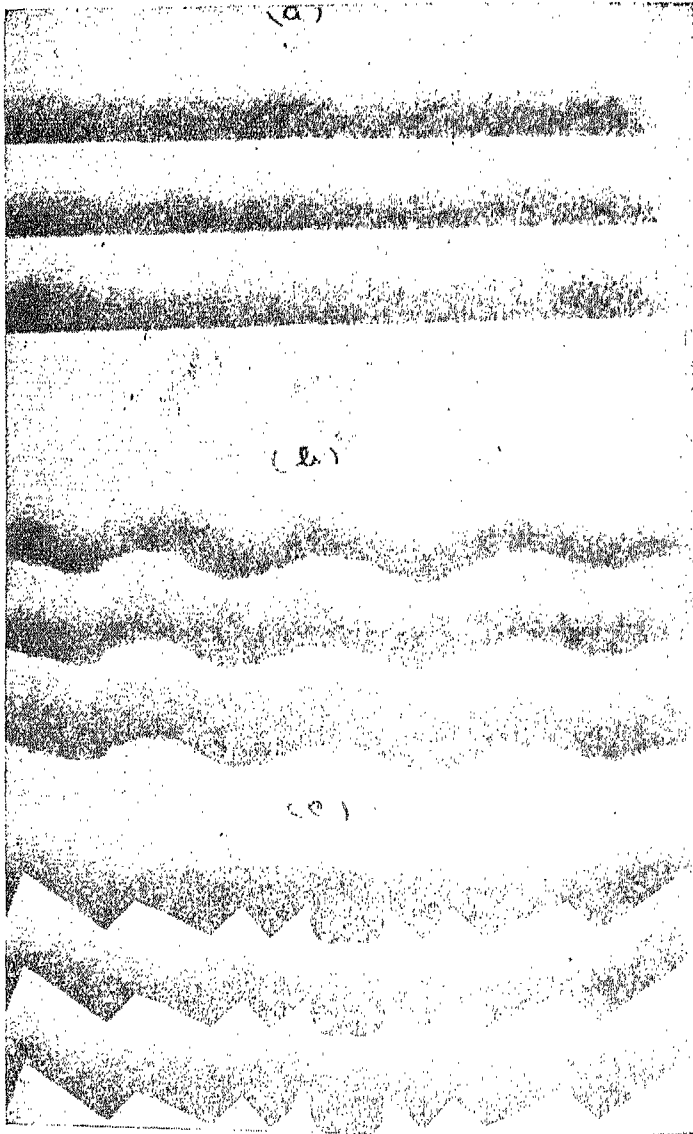
ان ٹھپّوں کو دو یا تین رنگوں میں بھی ایک کے بعد دوسرا اور تیسرا رنگ چھاپ سکتے ہیں۔ اپنے ڈیزائن کے مطابق ڈیزائن ہم کئی طریقوں سے چھاپ سکتے

ہیں۔ جیسا کہ تصویر نمبر ۲۴۳، نمبر ۲۴۴ میں دکھایا گیا ہے۔

اِن ٹھپّوں سے ڈیزائن بنانے میں کسی خاص طریقے کی پابندی کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ ڈیزائن بناتے ہوئے لڑکے خود محسوس کریں گے کہ اُن کو اُمید سے زیادہ اچھا نتیجہ خود اُن کے کاٹے ہوئے ٹھپّوں سے حاصل ہو رہا ہے۔ کاٹنے کے علاوہ اِن ٹھپّوں کو ڈیزائن پر رکھنے کے طرح طرح کے طریقے زیادہ عمدہ اثر پیدا کرتے ہیں۔

رنگین ڈیزائن کی خوبی اور ٹھپّے سلسلے سے چھپانے کے طریقوں کی مشق کرتے ہوئے اُن کو دو یا تین رنگوں میں چھاپنا چاہئے۔ چھپنے پر ٹھپّوں کا دُہراؤ اور اُن کے عجیب رنگ باری باری بچھے ہوئے بہت خوشنما معلوم ہوتے ہیں۔ آلو کے ٹھپّے کے بعد کاغذ کے ٹکڑے کاٹ کر اُن کو چوڑے برش سے پاؤڈر یا پوسٹر کے رنگوں سے چھاپ کر ڈیزائن بنانا چاہئے۔ جیسا کہ اسٹینسل ڈرائنگ کے ساتھ بتایا جائے گا۔

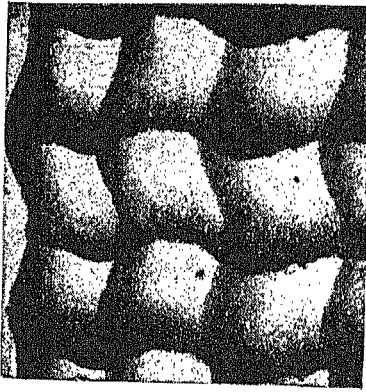
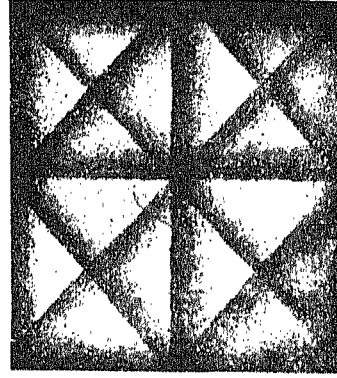
ڈیزائن کے درجنوں نمونے کاغذ پر تیار کر لینے سے کوئی فائدہ نہیں ہے۔ جب تک کہ کسی خاص چیز جیسے کتاب کا سرورق یا کسی کپڑے پر اُن کا استعمال نہ کیا جائے۔ اِس لئے عمل کو ذہن میں رکھ کر ڈیزائنوں کی مشق کرنا چاہئے۔

دو رنگوں سے چھاپنے کے لئے ہم کو دو بلاک ٹھیک اُسی ناپ کے بنانے چاہئیں تاکہ ایک کو ایک رنگ سے چھاپنے کے بعد دوسرے کو دوسرے رنگ سے پہلے ٹھپنے کی چھاپ کے اوپر چھاپ دیں۔ اِس کے لئے بلاک کے نمونے کی ناپ کو سہولت سے ٹریس کر لینا چاہئے اور ٹریس کئے ہوئے نمونے کے اُصول پر دوسرے بلاک کو بھی ایک سا کاٹنا چاہئے۔

شکل نمبر ۲۴۸

اسٹینسل کا کام

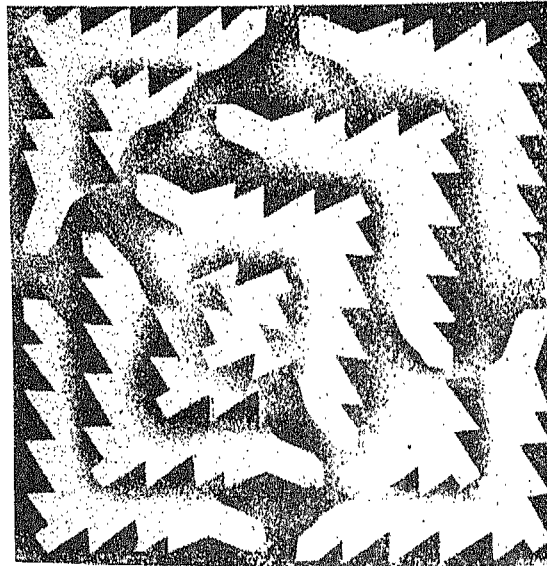
سادے کاغذ کے ٹکڑے کی سیدھی کور یا کنارے کو بدلتے ہوئے اسٹینسل برش سے چھاپنے پر ایک خوبصورت نمونہ بن جاتا ہے لیکن اس سے پہلے ہم یہ بتا دینا چاہتے ہیں کہ رنگ کس طرح پلیٹ پر سے برش میں لینا چاہیئے اور کون سے رنگ طالب علموں کو اسٹینسل چھاپنے میں آسان پڑیں گے۔

پاؤڈر رنگ پلیٹ پر رکھ کر اُس کو تھوڑے پانی سے گیلا کرو اور پلیٹ پر چاقو سے برابر کرو۔ تب اُسے برش سے اُٹھا کر استعمال کرو۔ اس بات کا خیال رکھنا چاہیئے کہ برش زیادہ گیلا نہ ہونے پائے۔ اگر ایسا ہوا تو کاغذ یا کپڑے پر کہیں پر زیادہ اور کہیں پر کم رنگ لگے گا۔ رنگ کا بچھاؤ یکساں رکھنے کے لئے ہم کو برش کو قریب قریب خشک ہی رکھنا چاہیئے۔ رنگ صرف برش کے بالوں کے سرے پر ہی لگے۔ اسی طرح ٹیوب کے رنگ یا تیل کے رنگ کو السی کے تیل اور تارپین یا وارنش میں ملا کر استعمال کرنا چاہیئے۔

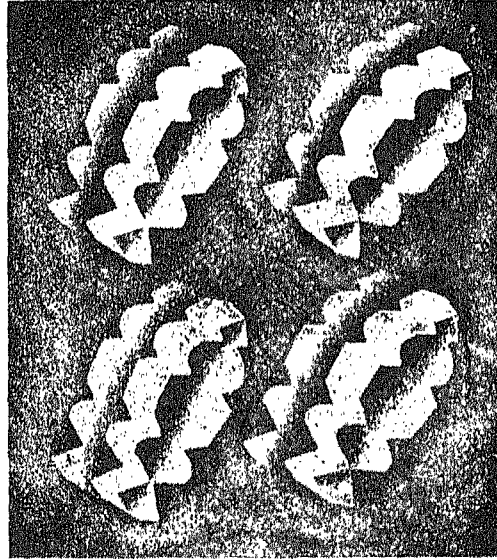
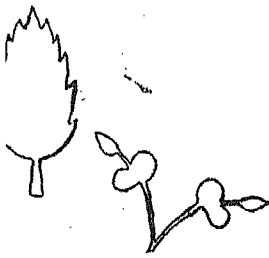
حاشیہ چھاپنے کا ڈھنگ تصویر نمبر ۲۸۹ میں دیکھو۔ اس میں پہلے سیدھا حاشیہ (a) چھاپا گیا ہے۔ بعد کو ایک کاغذ کی پٹی کو کنارے کی طرف ہاتھ ہی سے اونچا نیچا پھاڑ کر چھاپا گیا ہے۔ (b) بعد میں اسی حاشیہ کو قینچی سے کاٹ کر چھاپا گیا ہے۔ (c) ان سب نمونوں میں ڈالی دینے کی کہیں بھی ضرورت نہیں پڑی۔ اس طرح کے اسٹینسل کاٹنے میں ہم کو صرف ایک تیز قینچی کی ضرورت پڑتی ہے۔ کاغذ یا تو بانس کا ہو یا پھر معمولی ڈرائنگ کا کارٹرج کاغذ بھی استعمال کر سکتے ہیں۔ اگر یہ نہ ملیں تو کوئی بھی معمولی ردی کاغذ سے کام لے سکتے ہیں۔ اگر اس سے زیادہ کام کرنا ہے تو کاغذ پر چپڑے کا پالش لگا لینا

شکل نمبر ۲۵۰

شکل نمبر ۲۴۹

اکائی

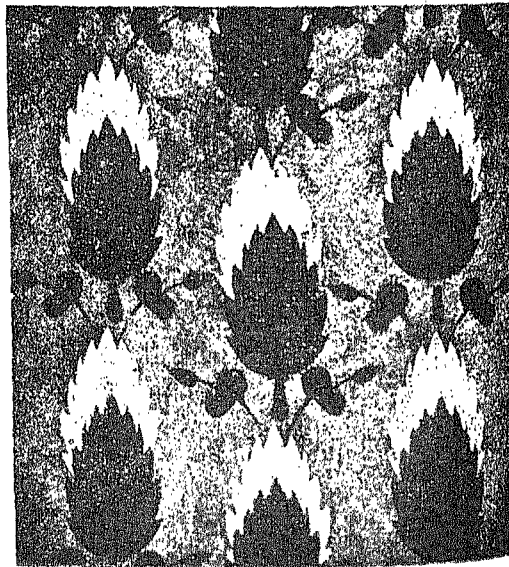
شکل نمبر ۲۵۱

مقلوب ۳۹

چاہئے تاکہ وہ کاغذ دھویا جاسکے اور کئی بار استعمال کرنے کے کام آسکے۔
دوسرا نمونہ تصویر نمبر ۲۴۹ میں دیکھو۔ سیدھے حاشیہ کو ادل بدل کر چھاپنے سے کتنا نفیس نمونہ تیار ہوا ہے۔ تیسرا نمونہ تصویر نمبر ۲۵۰ میں دیکھو۔ کاغذ کے دو چھوٹے ٹکڑے (a) اور (e) کی ایک معمولی شکل کاٹ کر سلسلے سے چھاپنے سے کتنی خوشنمائی آگئی ہے۔ ایک ہی رنگ کو گہرا اور ہلکا کر کے چھاپنے کا نمونہ نمبر ۲۵۱ و نمبر ۲۵۲ میں دیکھو۔ یہاں ایک سے زیادہ رنگ استعمال کئے گئے ہیں۔ مگر یہاں رنگ کے پلیٹ نہ دے سکنے کی وجہ سے ایک رنگ کے پنسل میں ہلکے اور تیز رنگ دے کر دکھایا گیا ہے۔ پہلے ہلکے رنگ سے ایک اکائی کے چھاپ لینے پر دوسری اکائی کو اُس سے تیز رنگ سے چھاپ کر تیسری اکائی کو اُس سے بھی تیز رنگ سے چھاپا گیا ہے۔

جب ایک اکائی سے زیادہ اکائی اسٹینسل کی جاتی ہے اور ایک رنگ سے زیادہ رنگ ڈیزائن میں استعمال کئے جاتے ہیں تو ایک اکائی اور ایک رنگ کا عمل ڈیزائن پر پورا کر کے دوسری اکائی اور دوسرا رنگ استعمال کرنا چاہئے تصویروں کے دُہرانے میں بھی اسی طرح عمل کیا جاتا ہے۔ ایک ڈیزائن کے لئے رنگ کافی تعداد میں گھول لینا چاہئے۔ ورنہ ایک ڈیزائن چھاپتے وقت اگر وہ کم ہو گیا تو پھر سے بنانے میں اُس کی رنگت کم اور زیادہ ہو سکتی ہے اور ڈیزائن کے بگڑ جانے کا اندیشہ رہتا ہے۔

اسی قسم کے اسٹینسل میں قینچی کے کام کا عمل کنارے کو کاٹنے اور مختلف قسم کے نمونے۔ گولائی اور کونے وغیرہ کاٹنے میں کیا جاتا ہے۔ ان نمونوں کو اپنی مرضی کے مطابق کاٹ کر چھاپنے سے لڑکوں میں نئے نئے ڈیزائنوں کو بنانے کی قابلیت میں اضافہ ہوتا ہے۔

اکائی

شکل نمبر ۲۵۲

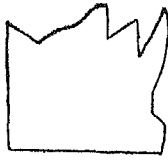
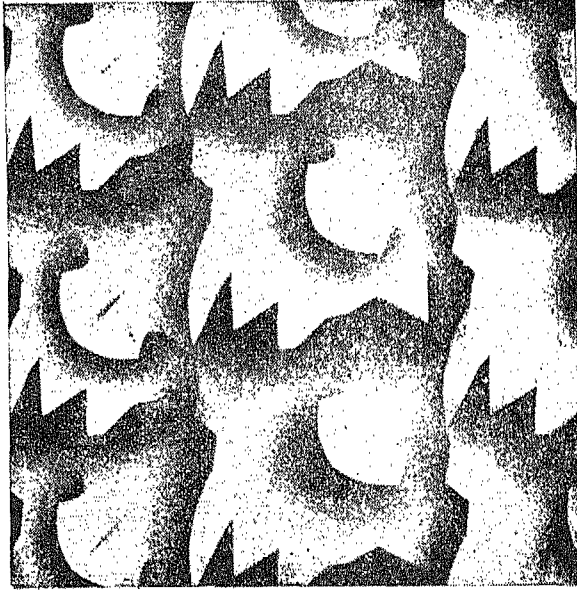
اکائی

شکل نمبر ۲۵۳

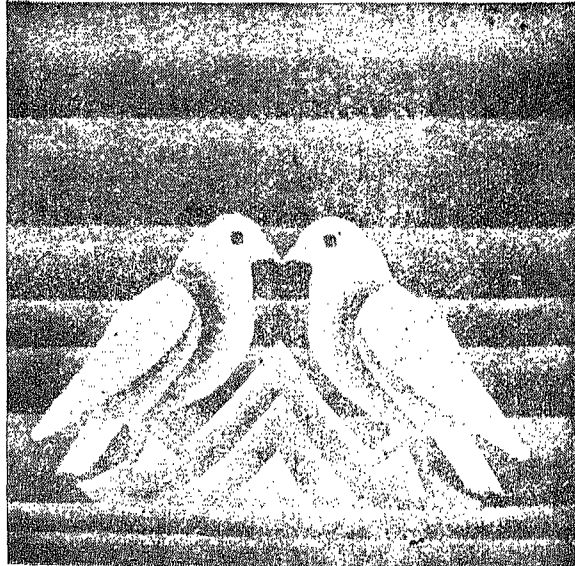
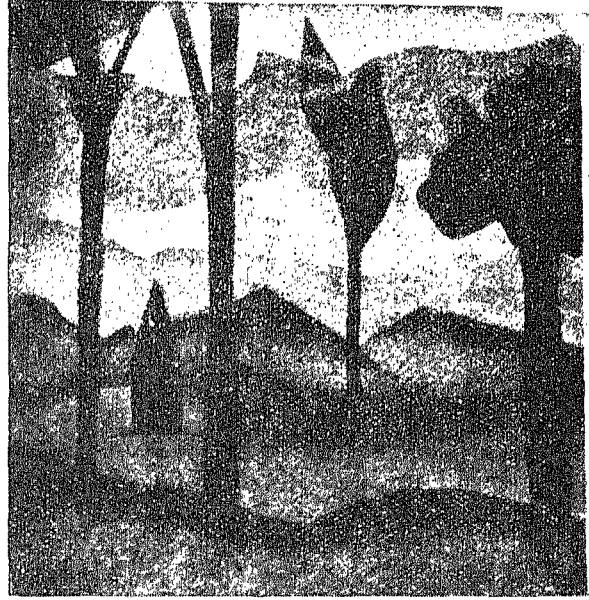
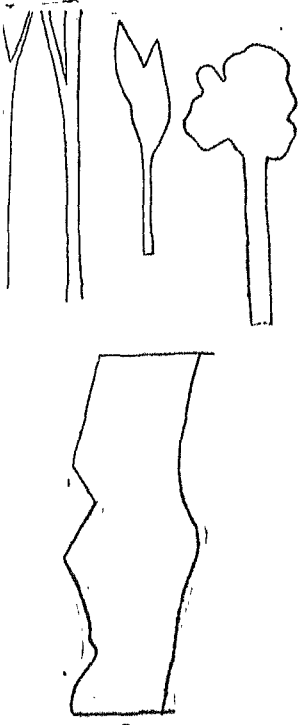
ایک سی دوہری اکائی کا چھاپنا۔ کاغذ کو دُہرا کر کاٹنے پر پتّی کی شکل علحدہ نکل آئے گی۔ یہ ایک اکائی ہوئی۔ پتّی نکالنے پر پتّی کا خاکہ دوسری اکائی ہوئی۔ اب پہلے پتّی کو چھاپ لو اور پتّی کے خاکے کو تیز رنگ سے اُس چھاپے پر دُہرا دو جیساکہ تصویر نمبر ۲۵۳ میں دکھایا گیا ہے۔

اسی طرح دُہری اور ترچھی اکائی کا چھاپنا تصویر نمبر ۲۵۴، نمبر ۲۵۵ میں دیکھو۔

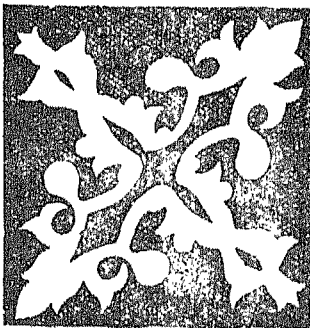
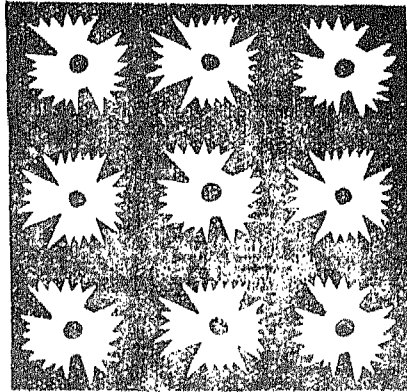
تصویر بنانے کے سامان

کچھ اور کرنے سے پہلے ہم یہ بتا دینا ضروری سمجھتے ہیں کہ غیر بلّوری رنگ یعنی پوسٹر اور پاؤڈر رنگوں کا استعمال ایسے کاغذ پر کرنا چاہیے جس پر کہ وہ ٹھیک طور سے بچھ سکیں۔ کاغذ کے رنگ پر اطمینان سے غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اگر کاغذ کے رنگوں کا انتخاب ٹھیک نہیں کیا گیا ہے تو اُس کا پس منظر بیکار ثابت ہوگا۔ غیر بلّوری رنگوں کا بچھاؤ ہمیشہ ایک کے اوپر دوسرے کا ہوتا ہے۔ سیاہ رنگ یا رنگوں میں کالے رنگ کو ملا کر ہمیشہ آخر میں استعمال کرنا چاہیئے۔ تیز رنگوں کے اوپر ہلکے یا دُھندھلے رنگ جو کہ رنگوں میں سفیدہ ملا کر تیار کئے جاتے ہیں، بچھانے چاہئیں۔ نارنجی رنگ پر سفیدہ ملایا ہوا رنگ اچھا نہیں معلوم ہوگا۔

کاغذ پر سجاوٹ کے سادے نمونے بھی اسٹینسل سے لئے جا سکتے ہیں۔ کنارے والے اسٹینسلوں کے استعمال سے خوشنما تصویریں بھی بنائی جا سکتی ہیں۔ تصویر نمبر ۲۵۵، نمبر ۲۵۶ میں دیکھو۔ ہوشیاری اس بات کی رکھنی چاہیئے کہ کون سا حصّہ کب اور کہاں پر چھاپنا چاہیئے۔ ایک ہلکے رنگ کے حصّے کو چھاپنے کے بعد دوسرا اُس سے گہرے رنگ والا حصّہ چھاپنا چاہیئے۔

دوہری اکائی

شکل نمبر ۲۵۴

تہری اکائی

شکل نمبر ۲۵۵

شکل نمبر ۲۵۶

شکل نمبر ۲۵۷

کٹی اکائی

شکل نمبر ۲۵۸

اس طرح ہلکے رنگ والا حصہ جتنا ضروری ہو اُتنا چھوڑ کر باقی گہرے رنگ سے دب جائے گا اور برابر ڈھنگ سے کمی و بیشی کرنے پر تصویر پوری بن جائے گی۔

شو کارڈ اور لیٹرنگ۔ کنارے والے اسٹینسل کا استعمال پوسٹر اور حروف میں بھی کیا جاتا ہے۔ تصویر نمبر ۱۳۰ میں دیکھو۔ کاغذ کے حروف کو کاٹ کر لگا دیا گیا ہے۔ باقی میں اُسی طریقے سے کام کیا گیا ہے جیسا کہ تصویر بنانے میں کیا جاتا ہے۔

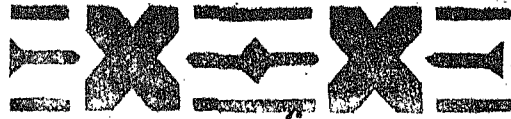
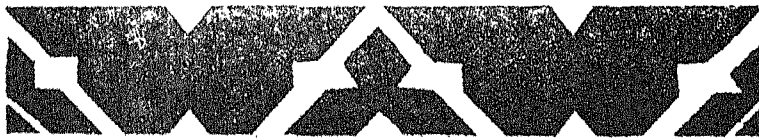
اسٹینسلنگ

اسٹینسل کو اگر ہم کمرشیل آرٹ کہیں تو نامناسب نہ ہوگا۔ اسٹینسل ہمیشہ اُس وقت کاٹا جاتا ہے جب ایک ہی نمونے کو ہمیں کئی مرتبہ چھاپنے کی ضرورت ہوتی ہے تو اس کی آسان تدبیر یہی ہے کہ اُس کی اکائی کا ایک اسٹینسل پلیٹ کاٹ کر جتنی بار ضرورت پڑے اُتنی بار اُسے دُہرا دیں۔ اس سے وقت کی بہت کافی بچت ہوتی ہے اور نمونے بھی سب ایک سے چھپتے ہیں۔

اسٹینسل کئی طرح سے کاٹے اور چھاپے جاتے ہیں۔ قینچی اور کاغذ لے کر کوئی بھی ایک اکائی کاٹ کر دُہراتے ہوئے چھاپنے سے ڈیزائن کے اچھے اچھے نمونے تیار ہو جاتے ہیں۔ جیسا کہ کنارے کے اسٹینسل میں بتایا گیا ہے۔

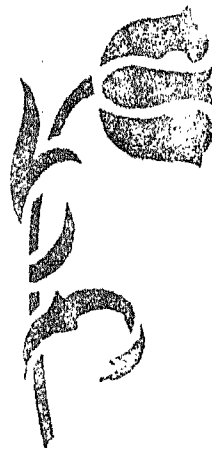
اب دوسرے قسم کے اسٹینسل وہ ہوں گے جن میں ٹائی دینے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ اس کے نمونے تصویر نمبر ۲۵۷، نمبر ۲۵۸ میں دیکھو۔

تیسرے قسم کے اسٹینسل وہ ہوں گے جن میں ٹائی دینے کی ضرورت پڑتی ہے۔ یہاں پر ہم ٹائی کی قسمیں بتا دینا ضروری سمجھتے ہیں۔

ٹائی کاغذ یا پلیٹ کے وہ حصے ہوتے ہیں جو کہ کاٹے ہوئے حصوں کو

شکل نمبر ۲۵۹

شکل نمبر ۲۶۰

شکل نمبر ۲۶۱

شکل نمبر ۲۶۲

شکل نمبر ۲۶۳

پکڑے رہتے ہیں۔
ڈائریکٹ ٹائی ہمیشہ پلیٹ کے کنارے کے متوازی رہتی ہے۔ (تصویر نمبر ۲۵۹)۔
ترچھی ٹائی کو نے بناتی ہوئی کاٹی جاتی ہے۔ (تصویر نمبر ۲۶۰)۔
اسٹینسل میں ٹائی ہمیشہ دُہرائی جاتی ہے۔ (تصویر نمبر ۲۶۱)۔
بہت زیادہ ٹائی دینے سے اسٹینسل پلیٹ کمزور ہو جاتا ہے۔ سب ہی ڈیزائنس کے اسٹینسل نہیں کاٹے جا سکتے ہیں۔ اسٹینسل کاٹنے میں جن چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے' وہ مندرجہ ذیل ہیں:۔
اسٹینسل پلیٹ کے لئے کاغذ۔ چمڑا اور اسپرٹ ملا کر لگا دینے سے کاغذ جلدی خراب نہیں ہوتا۔ مگر اس طرح کاغذ کچھ سخت ہو جاتا ہے۔ اس لئے زیادہ تر تیل اور موم سے بنا ہوا کاغذ' جو کہ بازار میں اسٹینسل کے لئے خاص طور سے ملتا ہے' ہمیں استعمال کرنا چاہیئے۔ یہ کاغذ آسانی سے کٹ جاتا ہے اور زیادہ دیرپا ہوتا ہے۔ چھاپنے کے بعد پلیٹ کو دھو کر رکھنا چاہیئے۔ چھاپنے کے لئے کاغذ پر پانی کے رنگوں کو کام میں لانا چاہیئے اور کپڑے پر چھاپنے کے لئے ہمیں پکے تیل کے رنگوں کو استعمال کرنا چاہیئے۔ مگر یہ رنگ ایسے ہیں جنھیں ملوں کے باہر حاصل کرنا اکثر ناممکن ہوتا ہے۔ بالوں کے برش سے جن کا ہینڈل چھوٹا ہوتا ہے اور جو بازار میں خاص طور سے اس کام کے لئے ملتے ہیں یا پھر اور کسی طریقے سے پلیٹ چھاپا جا سکتا ہے۔ برش کے نہ ہونے سے ہاتھ میلے ہو جاتے ہیں۔ اگر اچھے برش نہ مل سکیں تو بیت یا تاڑ کی ڈنڈی کے چھوٹے ٹکڑے کی کوچی بنا کر بھی پلیٹ چھاپ سکتے ہیں۔
قینچی نکیلی۔ تیز اور ہلکی ہونی چاہیئے۔ چاقو یا نہرنی ایسی ہونی چاہیئے جس کی

نوک تیز ہو اور جو ایک بار چلانے سے کاغذ کو صاف کاٹ سکے۔ ان کی نوکوں کو سلی پر بیچ بیچ میں کام کرتے وقت تیز کرتے رہنا چاہیے۔ بہتر یا چاقو کی حرکت کی سمت کاٹنے والے کی طرف ہونے میں سہولت ہوتی ہے۔

کمرشیل لائن میں اسٹینسل بہت مفید ہوتا ہے۔ کیونکہ جیسے۔ پیتل۔ ٹین تانبا وغیرہ دھاتوں کے پتلے پتروں کے ڈیزائن پلیٹ تیار کرکے پیرو گرافی کے ذریعہ بہت کم وقت میں ہی بڑے بڑے تھان کے تھان سینٹر یا اسٹ کرکے رکھ دئے جاتے ہیں۔ ڈیزائنس بنانے میں کامیابی ہوجانے پر اپنی قوت فکر کو طرح طرح کے کام کی چیزوں کی طرف مبذول کرنا چاہیے اور حسب ضرورت اپنی ایک نئی روش اختیار کرکے کام کرنا چاہیے۔ اسٹینسل کا کام میز پوش۔ پردوں۔ حاشیوں اور کونوں کو سجانے اور پوسٹرس بنانے میں طرح طرح کے چھاپ چھینٹ وغیرہ چھاپنے، میگزین اور کتابوں کے ٹائٹل پیج (سرورق) کے ڈیزائن بنانے میں کیا جاتا ہے۔

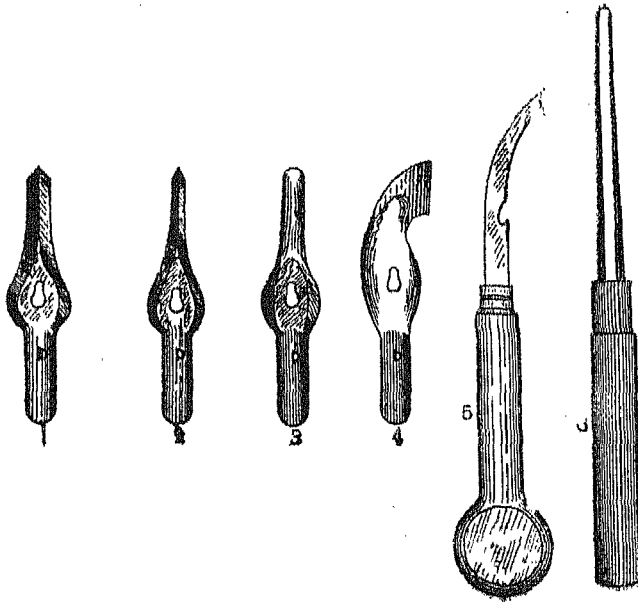
شکل نمبر ۲۶۴

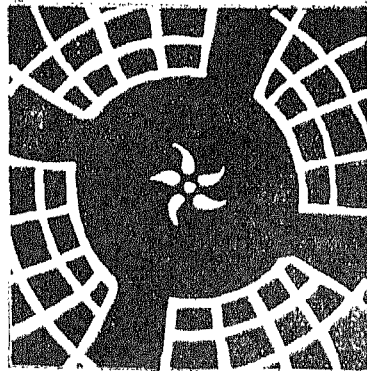
قدرتی۔ آرائشی۔ واضح اور جیومیٹرک ڈیزائنس کے جو نمونے اِس کتاب میں دیے گئے ہیں اُن پر غور کرتے ہوئے ہم کو اسٹینسل پلیٹ تیار کرنے چاہئیں۔ (تصویر نمبر ۲۶۲، نمبر ۲۶۳، نمبر ۲۶۴)۔

اُڑتی ہوئی یا بیٹھی ہوئی چڑیاں اور دوڑتے کھڑے یا بیٹھے ہوئے جانوروں کے بہت اچھے اسٹینسل کاٹے جا سکتے ہیں۔ اِن چیزوں کو سجاوٹ میں استعمال کرنے سے زیادہ خوشنمائی آجاتی ہے۔ اسکول کے جھنڈے، پردے، فرش اور دیواروں کی سجاوٹ ناٹک کے پردے، پہننے کے کپڑے، پوسٹرس، پلے کارڈس اور دوسرے قسم کے اشتہارات وغیرہ کی مشق کرتے ہوئے فن مصوری کی اشاعت کرنی چاہیئے۔ انھیں چیزوں کو جب ہم پریس میں چھپواتے ہیں تو خرچ زیادہ پڑتا ہے، لیکن اسٹینسل کاٹ کر چھاپنے میں کوئی خاص خرچ نہیں ہوتا۔

اگر کھلی ہوا کے لئے کوئی چیز تیار کرنی ہے تو اُسے وارنش کے رنگوں سے بنانا چاہیئے۔ اِس کے لئے مضبوطی کے خیال سے ٹن پلیٹ۔ کپڑا یا کینوس کی زمین زیادہ مفید ہوتی ہے۔ جگہ کی کمی کی وجہ سے یہاں زیادہ نمونے نہیں دئے جا سکتے۔ سمت قائم کرنے کے لئے اشارتاً جو کچھ دیا گیا ہے، اُس کی بنا پر اور بھی طرح طرح کے نمونے تیار کرنے چاہئیں۔

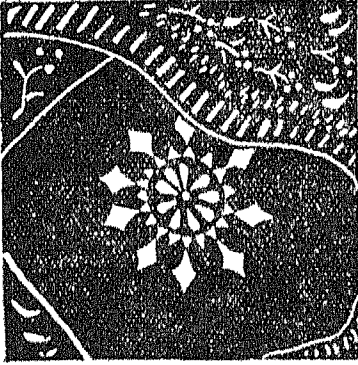
لینو کٹنگ (Lino Cutting)

لینولیم ایک قسم کا کپڑا ہوتا ہے جسے چھاپے کے ٹھپّے بنانے کے کام میں لایا جاتا ہے۔ یہ کینوس پر ربڑ کی تہ بچھایا ہوا کپڑا ہوتا ہے۔ ٹھپّے بنانے کے لئے یہ ایک نئی چیز ہے جو کہ بہت دنوں سے استعمال کی جا رہی ہے۔ لڑکوں کو اِس کے استعمال کرنے میں بہت سہولت ہوتی ہے۔ کاٹنے اور ڈیزائن بنانے میں اِس

شکل نمبر ۲۶۵

شکل نمبر ۲۶۷

شکل نمبر ۲۶۶

کو استعمال کیا جاتا ہے۔ اوزار اور لکڑی کا کام اس کے مقابلے میں زیادہ سخت اور مشکل ہوتا ہے۔ ساتھ ہی وہ قیمتی بھی ہوتا ہے اور ہر اسکول میں اُسے آسانی سے مہیا نہیں کیا جا سکتا۔ آلو کے ٹھپّوں کے بعد یہی ایک ایسی چیز ہے جس کے بلاک جلدی خراب نہیں ہوتے۔

اس تصویر کی ٹیکنیکل سائیڈ کا علم حاصل کرنے سے پہلے متعلّم کے لئے یہ ضروری ہے کہ وہ چھاپے بنانے کے اور طریقوں سے بھی آگاہ ہو۔ ساتھ ہی اُسے تھوڑا بہت علم لکڑی کی پچی کاری کا بھی ہونا چاہئے۔ کاٹنے اور چھیلنے کا ٹھیک ٹھیک طریقہ سمجھنے کے لئے لینولیم کے ڈیزائن میں جو حصّے سفید چھاپنے ہوتے ہیں وہ گہرے کئے جاتے ہیں اور جو سیاہ چھاپنے ہوتے ہیں وہ ریلیف میں چھوڑ دیئے جاتے ہیں۔ ٹھپّے کے اوپر ربڑ کے بیلن سے سیاہ رنگ لگا کر اُس پر کاغذ کو چھاپا جاتا ہے یا پھر ٹھپّے کو اُلٹ کر کاغذ پر رکھ کر دبانے سے بھی چھاپا جا سکتا ہے۔ اس طرح چھاپا ریلیف کے حصّوں کے ساتھ کاغذ پر اُتر آتا ہے۔

اس کام کے لئے ضروری اوزار اور سامان نیچے دیئے جاتے ہیں۔ لینولیم (Linoleum) اچھے قسم کا ہونا چاہئے۔ ٹھپّے کے لئے سادہ لینولیم سب سے اچھا ہوتا ہے۔ سستے قسم کا لینولیم بہت سخت اور چٹکیلا ہوتا ہے۔ اُس پر اوزار کُند ہو جاتے ہیں۔ انجام کار جو محنت کی جاتی ہے وہ بیکار ہو جاتی ہے۔ لکڑی پر کھودنے کے اوزار بھی اس کام میں لائے جا سکتے ہیں۔ اس پر کام کرنے کے لئے اوزاروں کا تھوڑی قیمت کا سِٹ بازار میں ملتا ہے۔ وہ کام میں لایا جا سکتا ہے۔ اس کے نکیلے اوزار ٮ کی شکل کے ہوتے ہیں اور اُن سے اچھا کام ہوتا ہے۔ ان میں سے کچھ کی شکلیں یہاں دی جاتی ہیں۔ (تصویر نمبر ۲۶۵)۔

شکل نمبر ۲۶۸

شکل نمبر ۲۶۹

شکل نمبر ۲۷۱

شکل نمبر ۲۷۰

نمبر ۱ اور ۲ بڑی اور چھوٹی گاج۔
نمبر ۳ چھوٹے اسکوپر۔
نمبر ۴ کاٹنے کا اوزار۔
نمبر ۵ نقطہ سینے کے لئے برنیشر۔
نمبر ۶ گاج میں ہینڈل لگا ہوا۔
نمبر ۲ کا گاج بہت ہی مہین لکیریں ڈالنے کے کام میں لایا جاتا ہے اور نمبر ۱ کا چوڑا گاج اور دیگر کاموں میں استعمال کیا جاتا ہے۔
نمبر ۳ چھوٹا اسکوپر اور اسی طرح کا چوڑا والا سفید حصّوں کو صاف کرنے کے کام میں لایا جاتا ہے۔
چھوٹا تیز چاقو بھی، اگرچہ وہ لائنوں کو صاف نہیں ہٹا سکتا ہے پھر بھی وہ کبھی کبھی زیادہ مفید ثابت ہوتا ہے۔
اِن اوزاروں کے استعمال کرنے کی مشق لڑکوں سے کلاس میں لائنوں کے ایک چھوٹے ٹکڑے پر کرائی جائے۔ اوزاروں کو ہاتھ میں مضبوطی سے پکڑنا اور اُس کے دستوں کو ہتھیلی کے بیچ میں رکھنا چاہئے۔ انگوٹھا اور پہلی اُنگلی سے تپ کے سرے کو پکڑیں اور باقی تین اُنگلیوں سے ہینڈل کے چھلے بازو کو دبائے رکھیں۔ انگوٹھے کو لائنوں پر رکھتے ہوئے اوزاروں کو انگوٹھے کے سہارے چلنے دیں۔ ایسا کرنے سے اوزار ٹھیک طریقے پر چلیں گے اور اُن پر ہاتھ کا قابو رہے گا اور وہ پھسلے گا نہیں۔ بائیں ہاتھ کو اوزاروں کے پیچھے رکھنا چاہئے کیونکہ آگے رکھنے سے اوزار کے پھسلنے سے ہاتھ کے کٹ جانے کا ڈر رہتا ہے۔ کام شروع کرنے سے پہلے لائنوں کی سطح کو کالی سیاہی سے رنگ دو۔ ایسا کرنے سے کاٹا ہوا حصّہ سفید نظر آئے گا اور

غلطیاں نہیں ہونے پائیں گی۔ سطح پر پنسل نہیں چلانا چاہیئے۔ کیونکہ اُس سے
چھاپے میں فرق پڑے گا۔

لائنوں کے چھاپے ایسے کاغذ پر چھاپنے چاہئیں جو سیاہی کو ذرا جلدی
جذب کر لیں جس کاغذ پر چھاپنا ہو، اُس کو گیلے سوختے کے بیچ کچھ دیر رکھ کر
نم کر لینے سے چھاپہ اچھا اُٹھتا ہے۔ چھاپنے کی معمولی سیاہی کو، جو کہ بازار میں
ملتی ہے کام میں لانا چاہیئے۔ ایک شیشے کے ٹکڑے سے تھوڑی سیاہی
ربڑ کے بیلن پر پھیلا دینا چاہیئے اور تب اُس بیلن کو ٹھپے پر چلانا چاہیئے۔
بیلن پر زیادہ سیاہی نہ لگنے پائے۔ کیونکہ ایسا ہونے سے سیاہی مہین خطوط
میں بھر جائے گی اور چھاپہ ٹھیک نہیں اُٹھے گا۔

کاغذ کو ٹھپے کے اوپر بچھاتے ہوئے نیچے تک لانا چاہیئے اور بعد کو دفتی
کے ایک ٹکڑے کو اوپر رکھ کر دبانا چاہیئے۔ تب ہی چھاپہ ایک سا اُٹھے گا۔
چھاپنے کے بعد اگر یہ معلوم ہو کہ کہیں پر اور کاٹنا یا چھیلنا باقی رہ گیا ہے تو
سیاہی کو ایک نرم صاف کپڑے کے ٹکڑے سے پونچھ لو اور اگر مہین لکیروں
میں سیاہی بھر گئی ہے تو اُسے نرم ربڑ سے صاف کر لو۔ اِس کے بعد چھوٹا ہوا
حصہ کاٹ چھیل کر ٹھیک کر لو۔ یہ ٹھپے کاغذ اور کپڑے پر ایک سے چھاپے
جا سکتے ہیں۔ یہاں پر تصویر نمبر ۲۶۶ سے [illegible] تک کچھ بلاکوں کے نمونے دیئے
گئے ہیں۔

ٹھپوں کی چھپائی کے نمونے۔ آلو کے ٹھپے، برش ڈیزائن، کاغذ کو
کاٹنے کے نمونے اور اسٹینسل سے بنائے جا سکتے ہیں۔ لائنوں کے تاریخی
حالات سے پتہ چلتا ہے کہ بہت پہلے یہاں سے کچھ چھپے ہوئے کپڑے انگلینڈ
پہنچے اور اُن کی اِتنی مانگ ہوئی کہ وہاں لوگوں نے اِن کی نقلیں کرنے کے لئے

کارخانے قائم کر کے کام شروع کیا۔ چھپائی کا یہ فن وہاں اتنے اعلیٰ پیمانہ پر پہنچ گیا کہ اب وہاں دھاتوں کے پلیٹوں پر بھی مشین سے کام کیا جاتا ہے۔ پہلے یہ ٹھپّے لکڑی کے بنائے گئے۔ اس کے بعد ڈیزائنوں کے باریک حصّے دھاتوں کے پلیٹوں پر بنا کر چھاپے گئے۔ کبھی کبھی تو آٹھ، نو اور دس رنگ تک ایک ہی ڈیزائن میں استعمال کئے جاتے ہیں۔ اٹھارھویں صدی کے آخر میں مشینوں کے ایجاد ہونے کے بعد سے اس طرح کی چھپائی کا خرچ کم ہوتا گیا اور ہاتھ کے بلاک بنانے کا کام بند کر دیا گیا۔

آج کل چھوٹے بلاک بہت بڑی مشینوں سے چھاپے جاتے ہیں مشین کی چھپائی میں رنگوں کی ٹکنیکل واقفیت کی بہت زیادہ ضرورت پڑتی ہے یہی وجہ ہے کہ چھپے ہوئے کپڑے کو دھونے پر بھی اُس کا رنگ نہیں اُترتا ہے۔ اسکولوں میں ان سب طریقوں کا انتظام نہیں کیا جا سکتا۔ لہٰذا ہمیں پرانے ڈھنگ کے طریقوں کو ہی چھاپنے کے کام میں برتنا چاہیئے۔ اس کام کے ذریعے ہمیں لڑکوں کو یہ بتانا ہے کہ وہ ڈیزائن اور رنگ کی سادہ چھپائی کی عمدگی کا خیال کریں۔ ٹھپّوں کو دُہراتے ہوئے چھاپنے کا ڈھنگ کلاس میں مشق کرنے پر ہی آئے گا۔

کچھ ضروری ہدایتیں۔ بلاک چھاپتے وقت اس بات کو یاد رکھنا چاہیئے کہ اُس کے نیچے پرانے اخباروں کے دو تین پرتوں کا پیڈ بھی بنا کر رکھ لیا جائے۔ کپڑے پر چھاپتے وقت کپڑے کو آلپینوں سے کس دینا چاہیئے۔ ورنہ چھاپنے میں صفائی نہیں آپائے گی۔

بلاک دُہراتے وقت اُس پر سیاہی کا دُہراتے رہنا ضروری ہے۔ رنگوں کو ہلکا اور گہرا کرنے کے لئے سفید اور کالے کی آمیزش کر لینا چاہیئے۔ چھاپنے کے

بعد جو رنگ بچ رہیں، اُن کو اگر پھر سے کام میں لانا ہے تو اُنھیں ٹین کے ایک ڈبے میں رکھ کر اوپر سے پانی بھر دو۔ ایسا کرنے پر رنگ سوکھنے نہیں پائیں گے۔ اگر رنگوں میں تیل استعمال کیا گیا ہے (کپڑا چھاپنے میں کالی سیاہی استعمال کرو جو خاص طور سے اس کام کے لئے بنایا گیا ہو۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کالی سیاہی جلدی نہیں سوکھتی ہے۔

اسپرے یا چھینٹیں ڈالنا

اسپرے یا دانت کے برش کے استعمال سے ایک خاص قسم کا اثر پیدا ہو جاتا ہے اور اس کے ذریعہ طرح طرح کے ڈیزائن تیار کئے جا سکتے ہیں۔ اس کی ترکیب اس طرح ہے کہ کسی پتّی یا پھول کی شکلیں کاغذ میں قینچی سے کاٹ کر یا پھر کسی اسٹینسل پلیٹ کو کاغذ یا کپڑے پر پن کر کے اوپر سے جب رنگ اسپرے کیا جائے گا یا تو تھ برش میں رنگ لے کر اس پر انگلی سے چھڑکا جائے گا تو رنگ کے دانے چھپیں گے۔ اس طرح جب کافی دانے چھپ جائیں تو پن کی ہوئی شکل کو اٹھا لو۔ اس کی ٹھیک شکل کاغذ یا کپڑے پر چھپی ہوئی اسٹینسل کی۔ دیکھو تصویر نمبر ۱۷۲ جس میں ایک چڑیا اور کچھ ڈالیوں کو اسپرے کر کے بنایا گیا ہے۔ دوسری تصویر میں پتّیوں کو اسپرے کیا گیا ہے۔ (تصویر نمبر ۲۷۲)۔ اسی

شکل نمبر ۲۷۲